الجمهوريـة الجزائريـة الديمقراطيـة الشعبيـة
وزارة التعلـيم العـالـي والبحـث العلـمـي
جامعة الحــاج لخضر-باتنـة-   كليـة اللـغـات والآداب
قسم اللغة العربيـة وآدابهـا

الخطاب الشعري في ديوان حازم القرطاجني
(مقاربة أسلوبية)

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب المغربي القديم

إعداد الطالب:
عبد السميع موفق

إشراف الأستاذ الدكتور:
السعيد لراوي

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
الدكتور: محمد منصوري	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	رئيسا
الدكتور: السعيد لراوي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	مقرّرا
الدكتور: إسماعيل زردومي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	عضوا
الدكتور: عبد الرحمان تيبرماسين	أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	عضوا
الدكتور: محمد زهّار	أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	عضوا
الدكتور: عبد الحميد هيمة	أستاذ التعليم العالي	جامعة ورقلة	عضوا

السنة الجامعية: (1435~1436هـ/2014~2015م)


بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

مقدمة

إن دراسة الشعر المغربي القديم تعني التقرب من الذات المغربية المبدعة للخطاب الشعري، حيث تسعى من خلاله إلى تمثيل وتصوير بنية المجتمع المغربي الأدبية والثقافية والعلمية، التي تعدّ ركنا من أركان هرم الأدب العربي القديم عامة.

فإذا كان الإبداع الفنّي بصفة عامة يرصد ويسجّل مظاهر وظواهر أمة معيّنة، في زمن محدّد ومكان مخصوص، فإنّ بواعث النظم لدى الشاعر يحرّكها الانفعال والتفاعل بتلك الأحداث والوقائع وجدانيا وفكريا، ليرسم بقصائده الإطار الفكري للوعي الجمعي للأمة وروح العصر التي هيمنت على ثقافة المجتمع.

وأجود الشعر هو الذي يصوّر حياة الإنسان ويعبّر عن نوازعه المختلفة، ولمّا كان الخطاب الشعري ذا خصوصية تركيبية فنية مرنة، استطاع أن يحتوي ويجسّد تلك النوازع ببنية قصائده الفنّية والجمالية، ليعلق بالذاكرة وتتوارثه الأجيال وتحتفظ به.

والشعراء يتفاوتون في مستوى النظم الفنّي من حيث اختيارات الكتابة، وحسب طبيعة الموضوعات والأغراض، فكلّ شاعر يتعاطى القريض حسب ما تجود به قريحته. و<<الناقد الشاعر حازم القرطاجني>>عرف واشتهر بإبداعه النقدي، أكثر من نظمه الشعري بين الكثير من دارسي الأدب العربي.

والنقد وليد الإطلاع الواسع والتنقيب العلمي المكثّف والتعامل الدّؤوب مع مختلف الخطابات الأدبية ومستوياتها، أمّا الإبداع الشعري فهو انفعال شعوري وإحساس إنساني تجسّده القوالب اللغوية والتراكيب النحوية في أساليب فنية وصيغ تعبيرية، تحكمها تقنيات النظم التي يحدّدها النقّاد.

فهل <<الناقد الشاعر حازم القرطاجني>> أصبغ شعره بألوان الحس النقدي العلمي ونظرياته؟ أم كان يبدع خطابه الشعري حسب اهتداءاته الخاطرية التي تستشعر كل ممكن موجود أتيح له في هذا الوجود؟.

وبما أنّ التجربة الشعرية هي تصوير للكون بكلمات، وتعبير عن المشاعر الإنسانية بمختلف أساليب الكلام، يمكن طرح السؤال التالي: هل<<الناقد الشاعر حازم القرطاجني>> ينظم شعره بفطرة وسجيّة؟ أم أن التجربة الشعرية عنده تتجاوز حدود

البداهة والبساطة لترتقي في عوالم الفرضيات الاحتمالية والميتافيزيقية، التي تشرّبها من الفكر الفلسفي اليوناني؟.

للإجابة عن هذه التساؤلات، يبقى الخطاب الشعري هو السند الوحيد والوثيقة الأولى التي يمكن الوثوق بها والاطمئنان لها؛ لأن الخطاب الشعري قادر على النهوض بهذه المهمة، ما دامت بنيته تقوم على معطيات لغوية فنّية، تحتفظ بالمعاني والدلالات المختزنة فيه، على أكمل صورة وأتم وجه، وتنقل طاقتها التأثيرية نقلا أمينا.

ومن أجل ضبط موضوع البحث، تمّت صياغة الإشكالية التالية:

الخطاب الشعري في ديوان حازم القرطاجني ـ مقاربة أسلوبية ـ

مقاربة هذه الإشكالية أسلوبيا تمّ وضع خطة منهجية، وفق التّصوّر التالي: مقدمة ثمّ مدخل، بعدهما ثلاثة فصول، وخاتمة.

ففي المدخل أقدّم بعض التعريفات النظرية للمنهج الأسلوبي، التي تحدّد إجراءات المقاربة الأسلوبية في تحليل مستويات الخطاب الشعري، مع عرض بعض جوانب حياة <<الناقد الشاعر حازم القرطاجني>>.

وفي الفصل الأوّل (المستوى الصوتي) يتمّ استثمار أدوات ونظريات ترصد صدى وإيحاء كل المكوّنات الإيقاعية والموسيقية في الخطاب الشعري، بدءا من موسيقى الإطار الموسّع أو ما يسمّى بالموسيقى الخارجية، الذي يهتمّ بدراسة بحور الشعر ويحدّد الدوائر التي تنتمي إليها، ويحدّد نوع القافية وحروف الرّوي، وصولا إلى موسيقي الإطار الأدنى موسيقى الحشو أو ما يسمّى بالموسيقى الداخلية، الذي يهتمّ بدراسة الظواهر الصوتية الداخلية مثل الترديد والتكرار والجناس والتصريع، والمماثلة والتوازي.

حيث يتمّ تسليط الضوء على أهم الظواهر والمظاهر الصوتية البارزة التي اشتمل عليها الخطاب حازم الشعري، وأقدّم لها تفسيرا وتبريرا يحدّد وجودها في النص بما يتوافق مع المعطيات اللغوية والبنى الأسلوبية، وما تحدّده مؤشّرات اللغة في السياق العام للمنطوق الشعري التي توحي بملامح الظلال الوجدانية والانفعالات النفسية الكامنة في أعماق النص.

أمّا في الفصل الثاني (المستوى التركيبي) الذي يفحص الخطاب الشعري في ديوان حازم من منظور النحو التفسيري، أتطرق في البداية إلى البحث في مطالع القصائد، من أجل الكشف عن براعة حازم في الاستهلال.

ثم أتطرّق إلى دراسة بنية الجمل الشعرية، بأنواعها المختلفة، مثل الجمل الاسمية والفعلية، وأبيّن وظيفتها في تركيب الخطاب الشعري ودلالة أساليبها المعنوية، التي تستشفّ من فاعليتها النحوية في مكوّن الخطاب الشعري.

بعدها أتوجّه إلى إبراز فاعلية الأدوات والحروف سياقيا ودلاليا، ودورها في الربط بين مختلف مفاصل النص الشعري، وكيف تساهم في اتساق وانسجام النص، الذي تتكامل مفاصله علائقيا حول بؤر المعنى، والحروف والأدوات هي التي ترشّح معنى السياق لتحديد ملامح الأسلوب في كلّ خطاب.

وأبحث في دور الضمير داخل النسق الشعري من حيث المركز والوظيفة في تجلية المعنى وتوضيح الدلالة، وتوجيه مؤشّرات الخطاب في الحدث التّواصلي، حيث تظهر فاعلية الضمير في الربط العمودي بين أبيات القصائد الشعرية، أو ما يسمّى بوَحدة القصيدة الموضوعية.

أمّا في الفصل الأخير (المستوى الدلالي)، فأهتم بدراسة الظواهر البلاغية ذات الدلالة الموحية والمعاني المؤثّرة، وقد قسّمته إلى عدّة مباحث من الناحية المنهجية، تساهم في الكشف عن السلسلة الدلالية التي تقبع وراء المخابئ السّرية للمنطوق الشعري عند حازم القرطاجني، وهي كالتالي:

مستوى التواصل أو التبليغ، ويبحث في معاني أساليب الخبر الإنشاء وأغراضهما المختلفة، وما تحقّقه من فاعلية إيحائية في الخطاب الشعري، باختلاف صيغها وأنواعها التي حدّدها الدرس البلاغي القديم في قسم علم المعاني.

مستوى المشابهة الذي يدرس العبارات الشعرية ذات الملمح التصويري، ويفحص الصور الشعرية التي تنهض بدينامية التشخيص بشكل كلّي مجمل وأغضّ الطّرف عن تحديد النوع البلاغي لتلك الصور المتنوعة؛ لأنني في هذا المبحث أريد أن أسلّط الضوء

على المكوّنات التي تحكم شبكة النص الدّلالية، في إطار تنامي الفاعلية التشخيصية التي تنسج خيوطها في سياق النص.

مستوى المجاورة يبحث في فاعلية عبارات المجاز في الخطاب الشعري انطلاقا من تحديد العبارة اللغوية التي ينحصر فيها، وصولا إلى تحديد ملامح خيوط الالتقاء بين المعنى الحاضر والغائب في النص، معتمدا في ذلك على تقنيات الشرح والتفسير والاستلزام، من أجل فهم الواقع الراهن الذي كان عليه المبدع لحظة الإبداع، وأطياف خياله الجامح التي كانت تراوده وهو يبحث عن البديل.

مستوى المفارقة وأدرس فيه وشائج وعلاقات الثنائيات الضّدّية داخل السياق الشعري، وما تجسّده من تموّجات شعورية نفسية، كان يترنّح في أجوائها المبدع لحظة الإبداع.

يتحقّق هذا التوجّه بتوظيف إجراءات المقاربة الأسلوبية، التي تتّسم بالصرامة والدّقة في تعقّب مسارات الخطاب الشعري، إحصاء وشرحا وتفسيرا وتأويلا وكشفا، كي يكشف عن الجمالية الشعرية في خطاب حازم القرطاجني، وجودة قريحته في تعاطي القريض باعتباره ناقدا بارعا، يدرك فنيات التعبير ويعي جماليات الأسلوب، ويراعي قدرة المتلقي في تلقّف الخطاب الشعري.

إنّ دراسة ديوان حازم القرطاجني أسلوبيا تعدّ إثباتا وتكريسا لتجربة شعرية واعية سجّلت حضورها في تاريخ الإبداع الشعري العربي عامة والأندلسي المغربي خاصة. وبهذا الطرح لا يبقى مجال للاعتباطية في مكوّنات الخطاب الشعري الذي أنتجه ناقد شاعر يدرك قيمة توظيف أساليب التعبير في النظم.

وهنا أشير إلى بعض الدارسين الذين بحثوا في شعر حازم القرطاجني، وعلى رأسهم عثمان الكعاك الذي جمع قصائده في ديوان سنة 1965م، وقد استثنى منها المقصورة. وكذلك محمد الحبيب بن الخوجة الذي جاء بعده في سنة 1972م، حيث جمع كلّ شعر حازم القرطاجني في كتاب عنونه بـ: <<قصائد ومقطّعات صنعة أبي الحسن حازم القرطاجني>>. قدّم فيه قصيدة المقصورة كاملة، وبعض آراء المحقّقين فيها.

لقيت مقصورة حازم اهتماما خاصا من قبل الباحثين والدارسين، وعلى رأسهم المستشرق الإسباني إميلو قارسيا قومز الذي كتب في سنة 1933م، فصلا كاملا بمجلة الأندلس حلّل فيه أغراض المقصورة، وبيّن موضوعاتها المتنوعة. وكتب بعده محمد مهدي علاّم سنة 1951م عن فن المقاصير موازنا بينها، وقد نشر عام 1953م مقصورة حازم محقّقة مضبوطة كاملة. وأنجزت حورية روّاق بحث الدكتوراه سنة 2010م بجامعة باتنة، حول مقصورة حازم القرطاجني بعنوان: <<مقصورة حازم القرطاجني ومضمونها وتشكيلها الجمالي>>.

أمّا باقي قصائد الديوان فلم أعثر على أيّ دراسة متخصصة اهتمت بها، عدا بعض الملاحظات المتفرقة في ثنايا بعض الكتب القديمة، مثل <<أزهار الرياض، ونفح الطيب>> للمقري، و<<البيان المغرب>> لابن عذارى المراكشي. وخصّصت فاطمة طحطح مبحثا قصيرا في كتابها <<الغربة والحنين في الشعر الأندلسي>> سنة 1993م، تناولت فيه مجموعة من الأبيات، التي تصوّر حنين حازم إلى وطنه الأم.

وقد اعتمدت في إنجاز هذا البحث على الديوان الشعري لحازم، وبعض المراجع الأخرى أهمها: (كتاب خصائص الأسلوب في الشوقيات/وكتاب تحاليل أسلوبية) للتونسي محمد الهادي الطرابلسي. وكتاب (شعرية القصيدة العربية المعاصرة ـ دراسة أسلوبية ـ) للمغربي محمد العياشي كنوني، وكتب المغربي محمد مفتاح بدءا من كتاب (في سيمياء الشعر القديم) وصولا إلى كتاب (مفاهيم موسّعة لنظرية شعرية).

وقد واجهتني بعض الصعوبات، أوّلها مشكلة تطبيق إجراءات المقاربة الأسلوبية على ديوان برمّته. وكذلك عدم وجود كتب تطبيقية متخصصة في التحليل الأسلوبي على دواوين الشعر بالشكل الذي كنت أريده (تحليل كلّي). والذي عثرت عليه يختصّ بقصائد معزولة منفردة، بالإضافة إلى وجود زخم هائل من الكتب النظرية التي تتحدّث عن أنواع الأسلوبيات المختلفة، وذلك ما يجعل وضع العناوين الفرعية لكل فصل صعبا.

وأخيرا أحمد الله سبحانه وتعالى على نعمه الظاهرة والباطنة، وما توفيقي إلاّ بالله العليّ القدير. وأشكر الأستاذ الدكتور المشرف **السعيد لراوي** وكل من علّمني.

مــدخــل

مدخل

نشأ الخطاب الأدبي ـ في القديم والحديث ـ من أجل قارئ أو متلق يتلقّفه ليدرس ظواهره ويدرك مظاهره، سواء عن طريق السماع أو بالقراءة أو بالدراسة والشرح والتأويل والتحليل. ولمّا ارتقى الإنسان في المدنيّة والتحضّر، وبلغ الإبداع الأدبي مرحلة النضج، وضع النقّاد مجموعة من الآليات والإجراءات المنهجية، تسهّل على القارئ سبر أغوار الأثر الأدبي والوصول إلى كنه بنيته العميقة.

وقد كان تدرّج النقد الأدبي في وضع تلك الإجراءات والمقاربات، خاضعا لظروف العصر واتجاهات أصحابه، والروح العلمية السائدة فيه. أمّا في العصر الحديث والمعاصر فقد ظهرت مناهج عديدة، حاولت أن تدرس وتحلّل النصوص الأدبية تحليلا نقديا علميا فأصبحت تنظر إلى النص الأدبي مثل الحقائق العلمية الأخرى، فتقلّبه من جميع الزوايا وتفحصه من مختلف الجهات.

يرتكز النقد البنّاء المؤسّس على آليات علمية خالية من الأحكام الاعتباطية والآراء الجزافية، لذلك عمل النقاد المعاصرون على وضع ميكانيزمات متعدّدة ومتنوعة بحسب تنوع النصوص الأدبية نفسها، واختلاف توجهات النقّاد أنفسهم.

"وهكذا حمل شيوع المناهج العلمية النقاد والمبدعين على أن يروا في الأدب كيانا ماديا يؤدّي وظائف حيوية، ومن ثم صارت طريقة المناهج النقدية المعاصرة ترتكز على التحليل والتجريب، لا على التقويم وإصدار الأحكام، وأصبح هدف العملية النقدية هو قراءة النص الأدبي ذاته عن قرب، لأن وظيفة النقد ليست إصدار الأحكام على الأفضل والأسوإ؛ بل وظيفته تكمن في التوضيح والشرح لا غير، وسيصل القارئ أو المتلقي إلى الحكم السليم بنفسه"(1).

فإذا كان النص الأدبي بناء لغويا بالدرجة الأولى، فإن دور الناقد هو وصف هذا البناء وتقييمه، والكشف عن شبكة العلاقات التي تحكمه داخليا وخارجيا، بحسبه نصا أدبيا يمثل أسمى تمظهر لغوي فنّي يبدعه الإنسان.

---

(1) لخضر العرابي: المدارس النقدية المعاصرة، دار الغرب الإسلامي للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط2007م، ص5.

والأدب بشقيه النثري والشعري هو تعبير بالكلمات عن الكون والحياة، ووصف لصروف الدهر وتقلبات الزمان في هذا العالم يعيش فيه الفنان المبدع، وما يحتوي من مظاهر وظواهر وسلوكيات، تعكس أحيانا صراع الإنسان مع غيره، وتارة تبرز مدى اتصال بمحيطه، وتوضّح موقفه منه، ومن هذا الكون المتكتّم بأسراره.

فعلى الناقد الفنان أن يتذوق طعم هذا الفن، بإمكانات القراءة وإجراءات التحليل وينقل كل ذلك وبكل موضوعية ودقة إلى المتلقي نقلا أمينا، يحافظ على ذوق هذا الفن ورائحته ولونه ما استطاع إلى ذلك من سبيل.

"ويعتقد كثير من النقاد والباحثين المعاصرين أن الأدب فن، ولكن دراسة الأدب ينبغي أن تكون علما منضبطا، والعلم المنضبط يحتاج إلى أن تكون له فلسفة وموضوع ومنهج يشتمل على معايير موضوعية للقياس والوصف والاستنباط"[1]؛ لأن النقد في الحقيقة ما هو إلاّ إبداع ثان للنصوص، ولم يوجد ليعيق حركة تطوّر الأدب، ولم يكن يوما حجر عثرة أمام الإبداع الأدبي.

الذي يسعى لمحاكاة وتصوير هذا العالم المتغير والمتطور، وكشف أسراره فنّيا لينقلها إلى المتلقي بصورة أقرب إلى الذهن وألصق بالشعور، تفهمه في ما يحيط به بيسر ووضوح؛ لأن النص الأدبي لا يفهمه جميع الناس بالصورة التي يريدها المبدع، إلاّ بعد ما يبسّطه ويشرحه الناقد؛ لأن "النسيج المعرفي في عصر معين تخترقه عوامل 'تشويش' عدّة وتتخلّله أصوات متنافرة صادرة عن مواقع وأزمنة مختلفة تبدّد وحدته واتّساقه"[2].

والأدباء ينتهجون في إبداعهم الفنّي عدّة طرق يستعصى فهمها عن الإنسان العادي وتنغلق معانيها عن العقول غير المتخصّصة، التي لم تتشرّب حَيَا الثقافة والمعارف والعلوم. والأديب المبدع أو الفنّان المتميّز هو الذي يتّجه في تجربته "إلى تأليف وبناء فضاء ثاوٍ خلف الفضاء الظاهر وفي عمقه، ومكوّن من نسيج معقّد العلاقات تعقّدا يعزّ معه معرفة دلالاته وسبر كنهه"[3].

---

(1) لخضر العرابي: المدارس النقدية المعاصرة، ص7.
(2) محمد الناصر العجيمي: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي لنشر والتوزيع، صفاقص، سوسة، تونس، ط1، 1998م، ص5.
(3) المرجع نفسه: ص59.

فيخلق عالما موازيا للواقع بواسطة أشكال لغوية قادرة على نقل تجربته في أشكال وقوالب فنية. "والأدب والفن عامة، قادر على محاكاة الأشياء والعالم بواسطة العلامة والتوسّل بالخيال وابتداع صور توظّف لصنع عالم جديد موازٍ للواقع"[1].

والنص الأدبي يتكوّن من بنيات متفاعلة ومتشابكة وموحية، تجعله أكثر خلودا وانتشارا عبر مختلف الأزمنة والأمكنة، ومن مميّزاته "بقاء التفاعل بين البنى المختلفة المكوّنة له في نطاق النص وعدم التفاعل بينها والبنى التي خارج النص وضعف أهميّة التفاعل الذي قد يكون لبعضها مع الواقع خارج النص من الناحية الجمالية. هذا الذي يفسّر خلود النص الأدبي وتحدّيه عاملي الزمان والمكان"[2].

فهو بنية متكاملة مكتفية بذاتها، قادرة على نقل الرسالة التي اختزنت فيها، بأساليب أدبية إلى ما بعد عصره وخارج جغرافيته، شريطة وجود مناهج نقدية تعيد إنتاجه وفق دعائم علمية موضوعية، قادرة على فك شفرات تلك البنيات الأدبية ورموزها، لتسهّل للمتلقي تلقّف ذلك الفن الخالد.

دعا نقاد العصر الحديث إلى قراءة النصوص الأدبية، باستخدام إجراءات أداتية تنطلق من النص كمعطى مؤسّس لمحور العملية النقدية، يمكن الوصول بها إلى البنية العميقة انطلاقا من البنية السطحية.

في مطلع القرن العشرين ظهرت مجموعة من المناهج النقدية، لتؤسّس لنظريات ومقاربات نقدية واسعة، من أجل قراءة النصوص الأدبية قراءة نقدية موضوعية مفتوحة وقد سميت <<مدارس نقدية>> أذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: المدرسة الشكلانية والمدرسة البنيوية، والمدرسة التفكيكية والمدرسة الأسلوبية، وهذه الأخيرة هي التي أعتمد على إجراءاتها في مقاربة الخطاب الشعري لدى حازم القرطاجني.

إنّ الحديث عن المقاربة الأسلوبية وإجراءاتها النقدية، يقودني إلى عرض جذوره وأصوله الأولى، سواء عند العرب أم عند الغرب، كي تتّضح أهم المرتكزات الإجرائية التي يمكن الاعتماد عليها في دراسة الخطابات الشعرية.

---

(1) محمد الناصر العجيمي: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، ص55.
(2) محمد الهادي الطرابلسي: تحاليل أسلوبية، عالم الكتاب، نهج نابلس، تونس، ط2006م، ص106.

ويعود "الجذر اللغوي لكلمة "أسلوب" في اللغة العربية، إلى عدّة معان تظهر من خلال استعمالها في السياق اللغوي. "يقال للسطر من النخيل: أسلوب، وكلّ طريق ممتد فهو أسلوب. والأسلوب الطريق والوجه، والمذهب. يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويجمع: أساليب. والأسلوب: الطريق تأخذ فيه. والأسلوب بالضم: الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه، وإنّ أنفه لفي أسلوب إذا كان متكبرا"[1].

"ولا يزيد الزبيدي شيئا في تاج العروس على ما ذكره ابن منظور في معجمه حول لفظ <<أسلوب>>. ومن هنا يمكن القول: إن لفظ <<أسلوب>> حسب المعاجم العربية، يدل على المذهب أو الطريقة أو الفن، أي أنه يدل على الطريقة تدمغ الشيء الذي يطلق عليه بسمة محدّدة. وانطلاقا من هذا التحديد اللغوي، يمكن الإقرار بأنّ كلمة <<أسلوب>> مهيّأة لأن تشحن بمعنى اصطلاحي معين في اللغة العربية"[2].

ولا يختلف <<القاموس المحيط>> للفيروز آبادي، و<<جمهرة اللغة>> لابن دريد عن <<لسان العرب>> في فهمهما للأسلوب. وكلمة أسلوب في اللغة العربية غير لصيقة بأصل مادتها (سلبَ)، كما هو الحال بالنسبة للكلمة اللاتينية، فسلب، سلبا وسلب الشيء: انتزعه من غيره قهرا، واستلب ثوبه: اختلسه منه، وسلّبت وأسلبت الناقة أو المرأة: مات ولدها وألقته لغير تمام، ولبست الثكلى السِّلاب وهو الحداد ...الخ[3].

وقد أجرى بعض الباحثين المهتمّين بعلم الأسلوب ومنهج الأسلوبية مقارنة بين الجذر اللغوي لكلمة (أسلوب) و(style) في اللغتين العربية واللغات الأوروبية، فتوصّلوا إلى حقيقة علمية لغوية مفادها أنّ "ليس للجذر اللساني في اللغة العربية أية صلة بالجذر اللساني لكلمة (style) في اللغة الإنجليزية، فكلمة (style) تشير إلى (مرقم الشمع) وهي أداة الكتابة على ألواح الشمع، ولقد اشتقت من الشكل اللاتيني (stulus) إبرة الطبع (الحفر)،

---

[1] جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي: لسان العرب، تحقيق: خالد رشيد القاضي، دار صبح، بيروت، لبنان، وإديسوفت، الدار البيضاء، المغرب، ط1(2006م)، ج6، ص299.

[2] لخضر العرابي: المدارس النقدية المعاصرة، ص(219/218).

[3] ينظر، جار الله أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري: أساس البلاغة، تح: عبد الرحيم محمود، دار المعرفة،بيروت، لبنان، دط، دت، ص217.

واتخذت في اللاتينية الكلاسيكية المعنى العام نفسه، وكذلك الأمر في اللغات الحديثة كلها"[1].

من التعريفات اللغوية السابقة للجذر اللساني لكلمة <<أسلوب>> يمكن التوصل إلى تعريف اصطلاحي، يقدّم تصوّرا لكلمة <<أسلوب>> في الاستعمال الوظيفي، بأبسط المعاني فهو "يدل على طريقة التعبير في الكتابة أو الكلام، ويمكن أن ينظر إليه بوصفه تنوعا في استخدام اللغة، سواء أكانت أدبية أم غير أدبية"[2].

وتبدو "كلمة (style) لصيقة بالمفهوم العام للأسلوب في الثقافة الغربية مادامت تشير إلى (أداة الكتابة والحفر)، وتبدو كذلك أكثر تلاؤما ـ من ناحية الجذر اللساني ـ مع المجال الذي عينت فيه وتشكّل مفهومها فيه، أعني مجال الكتابة أو الكلام من كلمة (أسلوب) في اللغة العربية، فكلمة (أسلوب) غير لصيقة بأصل مادتها (سلب) على الرغم من أنها تدل على سمة معينة أو خصيصة معينة يتضمنها شيء ما وليس ضرورة كتابة ما أو كلام ما"[3].

أمّا معنى كلمة (أسلوب) في التراث النقدي العربي القديم، فقد كان له اهتمام خاصّ في الكتابات النقدية للعرب القدامى، فمنذ ظهور أوّل الكتابات العربية الإسلامية التي تناولت اللغة الفنّية، بدأ يتحدّد معنى الأسلوب ومعالمه، بالشكل الذي يقترب من المعنى الاصطلاحي لكلمة (أسلوب) في العصر الحديث.

يقول الخطّابي عن الأسلوب في معرض كلامه عن عجز العرب في معارضة القرآن: "وها هنا وجه آخر في هذا الباب وليس بمحض المعارضة، ولكنه من الموازنة والمقابلة؛ هو أن يجري الشاعران في أسلوب من أساليب الكلام وواد من أوديته فيقول أحدهما أبلغ في وصف ما كان ببابه من الآخر في نعت ما هو بإزائه، ومثل ذلك أن تتأمّل شعر أبي دؤاد الإيّادي والنابغة الجعدي في صفة الخيل، وشعر الأعشى والأخطل في نعت الخمر، وشعر الشمّاخ في وصف الحمر، وشعر ذي الرمة في صفة الأطلال والدمن

---

[1] حسن ناظم: البنى الأسلوبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1(2002م)، ص15.

[2] لخضر العرابي: المدارس النقدية المعاصرة، ص220.

[3] حسن ناظم: البنى الأسلوبية، ص15.

ونعوت البراري والقفار، فإنّ كل واحد منهم وصّاف بما يضاف إليه من أنواع الأمور فيقال فلان أشعر في بابه من فلان في طريقته التي يذهبها في شعره"[1].

يظهر من هذا القوّل أن التمييز بين الشعراء، حسب النقد القديم كان يقوم على اختبار أشعارهم وطرق تعبيرهم، وأساليب كلامهم في النعوت والأوصاف، فوجدوا لكل واحد منهم طريقة معيّنة في التعبير عن تجاربه، وأسلوبا خاصا في نظم الكلام، يجعله على رأس قائمة الشعراء في غرض ما من أغراض الشعر القديم.

وأشار الباقلاّني إلى دور الأسلوب في التمييز بين الكلام عندما ناقش نظرية الشعر بشكل عام ليثبت أنّ القرآن ليس بشعر فقال: "فالذي يشتمل عليه بديع نظمه المتضمن للإعجاز وجوه ... وذلك أنّ نظم القرآن، على تصرف وجوهه وتباين مذاهبه خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم، وله أسلوب يختص به ويتميّز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد"[2].

يلاحظ على هذا القول أن الباقلاّني ركّز على الفرق بين لغة القرآن والكلام البشري، دون أن يكترث بتحديد مصطلح الأسلوب ومجاله بشكل خاص، فظلّت فكرة النظم غامضة عنده، حيث جمع بين النظم والأسلوب وكأنّ النظم هو جودة التأليف بشكل عام والأسلوب هو نوع من أنواع التأليف.

وتحدّث ابن رشيق عن الأسلوب في كتابه العمدة، معلّقا على قول الجاحظ في الشعر وأجوده فقال: "قال أبو عثمان الجاحظ: <<أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدّهان>>، وإذا كان الكلام على هذا الأسلوب الذي ذكره الجاحظ لذ سماعه وخفّ محتمله، وقرب فهمه وعذب النطق به، وحلا في فم سامعه، فإذا كان متنافرا متباينا عسر حفظه، وثقل على اللّسان النطق به، ومجّته المسامع، فلم يستقر فيها منه شيء"[3].

---

(1) الخطّابي، حمد بن محمد بن إبراهيم بن الخطاب السبتي: بيان إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلاّم، دار المعارف، القاهرة، ط2 1968م، ص65 وما بعدها.

(2) الباقلاّني، أبو بكر محمد بن الطيب بن محمد بن جعفر: إعجاز القرآن، تحقيق: السّيد أحمد صقر، دار المعارف القاهرة، ط1963م، ص35.

(3) ابن رشيق، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981م، ج1، ص256.

فالأسلوب حسب هذا الرأي هو ما استعذبه الإنسان وردّده فحفظه، وقد يرجع ذلك إلى تجانس كلماته وعذوبة حروفه وتناسقها وتسلسل جمله، ولكن هذه عوامل تسهّل عملية الحفظ ورسوخ الكلام في ذاكرة الإنسان لا غير، والأسلوب قد يتعدّى ذلك في معناه الاصطلاحي بكثير.

وقد أدرك حازم القرطاجني قيمة الأسلوب في النظم ودوره في تجلية المعنى، حين قال: "ولما كانت الأغراض الشعرية يقع في كلّ واحد منها الجملة الكبيرة من المعاني والمقاصد، وكانت لتلك المعاني جهات فيها توجد، ومسائل منها تقتنى: كجهة وصف المحبوب، وجهة وصف الخيال، وجهة وصف الطلول، وجهة وصف يوم النّوى، وما جرى مجرى ذلك في غرض النسيب، وكانت تحصل للنفس بالاستمرار على تلك الجهات والنّقلة من بعضها إلى بعض، وبكيفية الاطّراد في المعاني صورة وهيئة تسمّى الأسلوب وجب أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني نسبة النظم إلى الألفاظ؛ لأن الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار في أوصاف جهة من جهات غرض القول، وكيفية الاطّراد من أوصاف جهة إلى جهة، فكان بمنزلة النظم في الألفاظ والعبارات والهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض، وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء التركيب؛ فالأسلوب هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية، والنظم هيئة تحصل عن التأليفات اللفظية"[(1)].

لقد ربط القرطاجني الأسلوب بالفصاحة والبلاغة، وبطبيعة الجنس الأدبي، وأرجع حصوله في الكلام إلى التأليفات المعنوية وخصّ النظم بالتأليفات اللفظية، فكانت نظرته أعمق في فهم الأسلوب، إذ توصّل إلى وقع الأسلوب المعنوي والمادي؛ أي ما يحصل في الذهن من معان عند سماع كلام أدبي أو نظم ما، وما يتركه في المتلقي من أثر.

أمّا ابن خلدون فقد عالج موضوع الأسلوب من زاوية أخرى لها علاقة وطيدة بالبلاغة والنحو، حيث يقول: "والشعر من بين الكلام صعب المأخذ... ولصعوبة منحاه وغرابة فنّه كان محكما للقرائح في استجادة أساليبه وشحذ الأفكار في تنزيل الكلام في قوالبه، ولا يكفي فيه ملكة الكلام العربي على الإطلاق، بل يحتاج بخصوصه إلى تلطّف ومحاولة في رعاية الأساليب التي اختصته العرب بها واستعمالها، ولنذكر هنا سلوك

[(1)] حازم بن محمد بن حسن القرطاجنّي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، الدار التونسية للنشر، تونس، ط1966م، ص263 وما بعدها.

الأسلوب عند أهل هذه الصناعة وما يريدون بها في إطلاقهم، فاعلم أنها عبارةٌ عندهم عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي تفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو الإعراب، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض، فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية، وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها، ويصيّرها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان، فيرصّها رصّا كما يفعلها البنّاء في القالب، أو النسّاج في المنوال، حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام، ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه، فإنّ لكل فنّ من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة"[1].

فهو يربط في هذا النص بين الأسلوب والمقدرة اللغوية عند المبدع من ناحية، وربط بين الأسلوب والإيجاز والإطناب والحذف والكناية والاستعارة من ناحية أخرى، فالأسلوب عنده عبارة عن مناهج مطروقة في اللغة الفنية، وهو المظلة الكبرى التي تنضوي تحتها التراكيب والأنساق اللغوية الموظّفة، ويبقى خيال المبدع في اجتهاد متواصل من أجل إيجاد النوع الخاص به في تركيب النص الذي هو بإزائه.

وعموما فإن نقاد العرب القدامى قد نظروا إلى الأسلوب من زاوية المظهر الذي يتجلّى فيه، فعدّوه الضرب من القول، أو الطريقة، أو المنوال، أو القالب، كما ربط بعض الأدباء بين تعدّد الأساليب والافتنان فيها وطرق العرب في أداء معنى الكلام، حيث لكل مقام مقال، وتعدّد الأساليب يرجع إلى اختلاف المواقف والرؤى، وطبيعة الغرض والموضوع، وقدرة المبدع على النظم.

"غير أن البلاغين العرب الذين عنوا بعلم الكلام، قد فهموا من كلمة (أسلوب) تارة (طريقة الصياغة) وتارة أخرى (النوع الأدبي) و(الموضوع)"[2]. والمبدع يتميّز بأسلوبه في عرض فكرته بطريقة متفرّدة، ويمكن تلمّس هذا التميّز من عرض فكرة واحدة لشاعرين

---

[1] ابن خلدون، عبد الرحمان بن محمد، مقدمة ابن خلون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط4، ص(571/570).
[2] لخضر العرابي: المدارس النقدية المعاصرة، ص220.

مختلفين، يتصرّف كلّ منهما فيها بأوجه مختلفة، فيكون أسلوباهما مختلفين من حيث الصياغة الفنية.

أمّا التمييز بين أساليب المبدعين على أساس النوع الأدبي والمواضيع فذاك واقع في أصل التصنيف؛ لأنّ الشعر يختلف على النثر، وأغراضهما وأنواعهما تختلف عن بعضها البعض كذلك.

وطبيعة الأسلوب يمكن أن تمتدّ لتشمل كل المعطيات اللغوية النصية، وما يتخلّلها من خصائص بلاغية كالإيجاز والإطناب والإيضاح والإبهام. وخصائص نحوية مثل أنواع الجملة واختلاف التراكيب وتعدّد الصيغ، وخصائص صوتية كالإيقاع والنبر والتنغيم والمقطع وأنواع المحسنات الصوتية، وعروض الشعر.

لعل هذا ما جعل النقاد والبلاغين القدامى لم يثبتوا على اتجاه واحد في تحديد معنى الأسلوب، "فقد ربطوه مرّة بالناحية المعنوية في التأليفات، وربطوه مرّة ثانية بطبيعة الجنس الأدبي، ومرة ثالثة بالفصاحة والبلاغة، واهتموا بالتناسب بوصفه مبدأ من مبادئ تقويم الأسلوب، وفيه تحدّثوا عن السجع والجناس، ومراعاة النظير، والاستطراد، والمزاوجة والتقسيم، واللف والنشر، وتشابه الأطراف، والطباق، والمقابلة، ... كذلك تحدثوا عن مناسبة الألفاظ للمعاني، والمناسبة الصوتية والدلالية للألفاظ في ترتيبها وتركيبها، ... فالتناسب مبدأ جمالي يحتكم إليه الأسلوب أحيانا، ويشتمل على مقاييس تخص الألفاظ والمعاني والتراكيب والهيكل الكلي للنّص، يقول بشر بن معتمر: "ينبغي أن تعرف أقدار المعاني فتوازن بينها وبين أوزان المستمعين، وبين أقدار الحالات، فتجعل لكل طبقة كلاما ولكل حال مقاما، حتى تقسم أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار الحالات"[(1)].

لقد قدّم الباحثون في الإعجاز القرآني إسهامات نيّرة في تحديد مفهوم الأسلوب عجز عليها الكثير من السابقين لهم واللاحقين بعدهم، فقد تحدّثوا في جلّ مؤلفاتهم عن تفرد القرآن بأسلوبه وتركيب لغته، ومباينته لغيره من الأساليب الكلامية الأخرى التي عجزت عن محاكاته وتقليده، على جميع الأصعدة الصياغية والفنية والنظمية والتركيبية فكان أسلوب

(1) أبو هلال العسكري، الحسن بن عبد الله بن سهل: كتاب الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم عيسى ألبابي الحلبي وشركاؤه، القاهرة، ط1952م، ص135.

القرآن دائما متميّزا منتصرا على غيره من كلام العرب قاطبة قديما وحديثا وسوف يبقى كذلك[1].

أمّا حديثا فقد ظهر لفيف من النقاد، اعتنقوا مبادئ ونظريات متعدّدة ومتنوعة تغالي في دراسة الخطاب الأدبي، فمنهم من لا يؤمن بالعوامل الخارجة عن النص الأدبي، باعتباره كيانا مستقلاّ بذاته ومكتفيا بوجوده يدرس وفق مكوناته ومعطياته، دون إحالته إلى جوانب ميتافيزيقية أو تصورات غيبية خارجية، ويقصون كذلك عوامل البيئة والعصر والجنس وحتى السيرة الذاتية المتعلقة بالمبدع نفسه.

ولكن هذا "النقد الجديد كسائر تجارب الفكر البشري وأنشطته، خاضع لحكم التاريخ ولحكم القيمة، ومقياس هذا الحكم مدى ما يسهم به هذا الضرب من التجربة أو ذاك من تطوير للفكر وتحقيق تقدّمه المنشود"[2].

فهناك من كان معتدلا، اعتمد ووظّف كل العوامل التي من شأنها أن تؤدّي المعنى سواء تعلقت بالمبدع ونصه أو عوالم النص المتنوعة، من دون مغالاة، وحجّتهم في ذلك أن الناقد المعاصر نفسه لا يستطيع أن يشرح النص الذي هو بإزائه، إلاّ بالاعتماد على مكتسبات معرفية قبلية.

هذا الاتجاه يعزّز دور الذاتية في النقد مهما حاول الناقد التجرّد منها، "وحضور الذات الدّارسة وانخراطها في الموضوع المدروس، لا يعني أنّ الدّارس يحضر حضورا مستقلا متعاليا مجرّدا ومجهّزا بأدوات علمية لا يأتيها الباطل، بل هو حضور مشحون بالذاتية محمّل برؤى وتصورات عملت على تشكيلها وبلورتها نماذج تفكير موروثة أو مكتسبة من التجربة الحاصلة عن طريق الاحتكاك بالثقافة وأنماط التفكير السائد في المحيط الخارجي وعند الآخرين"[3].

مع مطلع القرن العشرين اتخذ التيار الأسلوبي طريقه في النقد الأدبي الغربي "فمنذ سنة 1902م، كدنا نجزم مع شارل بالي (Charles Bally) أن علم الأسلوب قد تأسست

---

(1) ينظر: يوسف أبو العدوس: الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007م، ص(24/23).
(2) المرجع نفسه: ص16.
(3) محمد الناصر العجيمي: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، ص8.

قواعده النهائية، مثلما أرسى أستاذه السويسري فردناند دي سوسير (Ferdinand de Saussure) أصول اللسانيات الحديثة"[1].

فإذا كان مؤسس الأسلوبية الحديثة هو شار بالي، "فإنّ مطورها هو ليو سبتزر (Léo spitzer)، إلاّ أن أوّل من استخدم المصطلح نوفاليس(Novalis) الذي كانت تختلط عنده الأسلوبية بالبلاغة، وهكذا اتضحت معالم الأسلوبية مع شارل بالي بعد أن كانت متداخلة مع علم البلاغة، بحيث نجد أن الأسلوبية قامت بعد أن وقعت البلاغة المعيارية المتحجرة، التي انغمست فيها ردحا من الزمن"[2].

وفي سنة 1960م انعقدت ندوة عالمية بجامعة آنديانا(Indiana) الأمريكية حضرها أبرز علماء اللسان ونقاد الأدب، وكان محورها الأسلوب فبشّرت يومها المداخلات والمحاضرات، التي كانت تدور حول اللسانيات والإنشائية، بسلامة الجسر الواصل بين اللسانيات والأدب، وعندما أصدر تودوروف(Todorov) في سنة 1965م أعمال الشكلانيين الروس مترجمة إلى الفرنسية، ازداد ثراء البحوث الأسلوبية[3].

وفي سنة 1969م بارك الألماني ستيفن أولمان(Stephen Ulmann) استقرار الأسلوبية علما ألسنيا نقديا بقوله: "إن الأسلوبية اليوم هي من أكثر أفنان الألسنية صرامة على ما يعتري غائيات هذا العلم الوليد ومناهجه ومصطلحاته من تردّد ولنا أن نتنبّأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي والألسنية معا"[4].

من هنا يتّضح أن المجال النقدي للمنهج الأسلوبي، قد اتحدت في تحديد معالمه عدة مدارس غربية حتى اكتمل على الشكل الذي هو عليه اليوم، فقد أسهمت جميعا بقسط من أجل ظهور الأسلوبية منهجا نقديا، الذي مرّ بعدة مراحل تعتبر إرهاصات أولية قبل ظهوره في صورته النّاضجة.

---

[1] ينظر، عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ط1977م، ص16.
[2] ينظر، محمد بلوحي: الخطاب النقدي المعاصر، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ط1، 2002م، ص100.
[3] ينظر، لخضر العرابي: المدارس النقدية المعاصرة، ص214.
[4] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص20.

فقد "ظهرت عند الفرنسيين الأسلوبية التعبيرية، وأسلوبية الحدس المعتمد على فكرة الدائرة الفيلولوجية لدى المدرسة الألمانية، وكانت للمدرسة الإيطالية علاقة خاصة بمحاولة بث روح التجديد في الدراسات البلاغية"[1].

ويرى منذر عياشي أنّ: "الوقوف بالأسلوبية عند هذا الحد، ميدانا وموضوعا، أي ما بين الكلمة والعبارة: صوتا ونحوا، ودلالة يغني البحث الأسلوبي، ولكنه سينتهي بالأسلوبية إلى طريق مسدود، ما لم تتجاوز هذه نفسها لتدخل ميدان دراسة النص. ولعل مستقبل الدراسات الأسلوبية يكمن في هذا، بالإضافة إلى الإرث العلمي الذي تحمله معها"[2].

إذا تقرّر أن علم الأسلوب أسبق في الظهور من الأسلوبية تاريخيا، فلابدّ من البحث في معنى الأسلوب كظاهرة فنيّة أوّلا، بحكم أن له فضل السبق التاريخي، ثم أتطرق إلى البحث في معنى الأسلوبية كإجراء نقدي، مع إمكانية إبراز مواطن التداخل والتخارج الحاصلة بينهما.

وفي العصر الحديث ازداد الاهتمام بالدراسات الأسلوبية بشكل لافت، سواء على مستوى التنظير النقدي أم على مستوى تحليل الخطاب الشعري. إذ يعرّف الأسلوب أحد مفكري القرن الثامن عشر بقوله: "يطلق الأسلوب على ما ندر ودقّ من خصائص الخطاب التي تبرز عبقرية الإنسان وبراعته فيما يكتب أو يلفظ"[3].

هذا الرأي يحدد الأسلوب انطلاقا من التشكّلات اللغوية الدقيقة التي يتكون منها الخطاب اللغوي، ومن التراكيب المتميّزة التي يستخدمها المبدع في كلامه، والتي تكشف عن عبقريته في استخدام اللغة وتوظيف أدواتها، والأسلوب هو من يحدّد ملامح اللغة الخاصة بالكاتب، والطرق التعبيرية التي يتبعها للتعبير عن قضية ما، ولكل أسلوبه الخاص في إنتاج الخطاب.

يقول كونت دو بوفان (Compte de Buffon) في أحد مقالاته أن الأسلوب هو الإنسان نفسه لا يمكن أن يستعار أو يقلّد، "فالمعارف والاكتشافات تتضّح بسهولة، ويمكن نقلها، كما يكون من الممكن أن توضع في قالب أدبي على أناس أكثر مهارة، فهذه الأمور

---

(1) صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2001م، ص87.

(2) منذر عيّاشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، حلب، دار المحبة، دمشق، سوريا، سنة (2009م/1429هـ)، ص87.

(3) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص66.

خارجة عن الإنسان، أما الأسلوب فهو الإنسان نفسه، ومن ثم لا يمكن نقله أو اقتباسه أو تبديله"[1].

جعل كونت دو بافان الأسلوب الإنسان نفسه، وهو يرى أنه لا يمكن أن يتغيّر أو يتبدّل، رغم إقراره بأن المعارف والاكتشافات من الممكن أن تتنقل وتتبدل، وهو يعتبرها خارجة عن قدرة الإنسان لذا يصعب التحكم فيها. "وهذه الصورة صاغها بروتس(Proust) وأخذها عنه كل من مونان(Mounin) ودي لوفر(Déloffre)، وهي تكشف عن عمق التقرير في ارتباط الأسلوب بصاحبه عضويا حتى لكأن الأسلوب إمضاء أو خاتم، أو كما يقال في اصطلاح عرف المؤسّسات طابع وتوقيع"[2].

هذا التصوّر يبيّن أنّ الأسلوب علامة كاشفة عن صاحبها وخاصة به لا يمكن أن تزوّر، أو تشوّه أو ينتحلها آخر ويدّعي أنها له؛ لأنها تحمل أفكاره ونظرته للأشياء وطريقته في التعبير، ويمكن معرفة صاحب الخطاب من خلال الأسلوب الذي يتبعه في الكتابة، وبه يمكن قياس درجة انفعال المبدع وعواطفه، وسمة أفكاره وعمقها أو بساطتها.

وكلّ "أسلوب صورة خاصة بصاحبه تبيّن طريقة تفكيره وكيفية نظره إلى الأشياء وتفسيره لها وطبيعة انفعالاته"[3]. وهناك من يرى أنّ: "جوهر الإنسان كامن في لغته وحساسيته"[4]. فيمكن القول بأن الأسلوب علامة سلوكية تطبع إبداع الأديب بمؤشّرات لغوية وصيغ تركيبية، تكشف عن طبيعة مزاجه وسلوك تفكيره.

يوضّح ريمون طحّان مدى اتصال اللغة بالأسلوب بقوله: "اللغة بناء مفروض على الأديب من الخارج والأسلوب مجموعة من الإمكانيات تحقّقها اللغة ويستغلّ أكبر قدر ممكن منها الكاتب الناجح أو صانع الجمال الماهر الذي لا يهمه تأدية المعنى وحسب بل ينبغي إيصال المعنى بأوضح السبل وأحسنها وأجملها، وإذا لم يتحقق هذا الأمر فشل الكاتب وانعدم معه الأسلوب"[5].

---

(1) برند شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبية، ترجمة محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987م، ص26.

(2) عبد السلام المسدّي: الأسلوبية والأسلوب، ص(67/66).

(3) أحمد الشايب: الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، ط6، 1966م، القاهرة، ص134.

(4) المرجع نفسه: ص63.

(5) المرجع نفسه: ص81.

لقد ربط ريمون الأسلوب بإمكانات اللغة التي يمتلكها المبدع، ومدى قدرته على التكيّف مع مقتضيات وأحول المقال والمقام، وقد يختبر الكاتب قدرته تلك باستحداث أساليب وأنساق فنية تستطيع حمل المعنى، وتقتنص القارئ وتجذبه إلى عالم النص، ومتى عجز المبدع عن تحقيق ذلك انعدم الأسلوب الفنّي في كلامه.

والأسلوب هو سلوك عملي إجرائي يتبعه المبدع في تأليف الخطاب، فهو "ظاهرة فردية، أي تميّز الإنسان بوصفه فردا له أسلوبه الخاص وتعبيراته المعينة، ومن ثم فليس ظاهرة اجتماعية، ولذا فالأسلوب لا ينتمي إلى مجال اللغة، بل إلى مجال الأداء أو الكلام، ولا يتحقّق الأسلوب إلاّ عند التلقّي"[1].

فهو لا يحصل إلاّ أثناء إنشاء الكلام وتأليف النظم اللغوي وعليه فيمكن تلمّسه في ردود أفعال المتلقي الذي يقرأ النص، "فالأسلوب قوّة ضاغطة تتسلّط على حساسية القارئ بواسطة إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام، وحمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إن غفل عنها تشوّه النص وإذا حلّلها وجد لها دلالات تمييزية خاصة بما يسمح بتقرير أن الكلام يعبّر والأسلوب يبرّر"[2]. لقد سلّط ريفاتير الضوء في هذا التعريف على دور القارئ في إبراز عناصر وخصائص الأسلوب أثناء فعل القراءة، إذ به تتحدّد ملامح أسلوب المبدع، فإذا أساء القارئ في فهم النص وتقديره يتشوّه أسلوب الكاتب.

ويرى فينوقرادوف (Vinogradov) أن الأسلوب "يتحدّد بالعالم الأصغر للأدب ويعني به النص وهذا العالم الأصغر يحدّده جهاز الرّوابط القائمة بين العناصر اللغوية والمتفاعلة مع قوانين انتظامها"[3].

بهذا التعريف تتضح معالم الأسلوب أكثر، حيث أنّ عالم الأدب الأصغر(النص) تعمل على انتظامه واتساقه روابط لغوية متعدّدة، وهي التي تتحكّم في دلالة ومعاني الكلمات المعبر بها، يساعدها في ذلك قوانين اللغة التي كتب بها النص.

هذا الاتجاه يلتقي مع رأي ولاّك وفاران في تحديد مفهوم الأسلوب، حيث يذهبان إلى أن "الأسلوب يمكن أن يحدّد من ركن زاوية علاقة الألفاظ بالأشياء ثم يردفان أنه يحدّد

---

(1) برند شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبية، ص(8/7).
(2) سعد مصلوح: الأسلوبية، دراسة لغوية إحصائية، دار عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1992م، ص42.
(3) عبد السّلام المسدّي: الأسلوبية والأسلوب، ص(87/86).

أيضا من خلال روابط الألفاظ بعضها ببعض، وكذلك من خلال مجموع الألفاظ بجملة الجهاز اللغوي الذي تتنزّل فيه"[1].

وهذان الرأيان أكثر عمقا في تحديد ماهية الأسلوب، حيث من خلال أسلوب الكلام يمكن فهم علاقة الدال بالمدلول على مستوى الألفاظ، وكذلك باتحاد مجموع الملفوظات الموظفة في النص يمكن فهم الغرض والنوع الذي ينتمي إليه الخطاب. وقد خلص هيل(Hill) إلى أن "الأسلوب هو الرسالة التي تحملها العلاقات الموجودة بين العناصر اللغوية لا في مستوى الجملة وإنما في إطار أوسع منها كالنّص أو الكلام"[2].

لذلك تختلف الخطابات الأدبية من حيث البنية والتركيب، بحسب اختلاف المقاصد وتنوع النوازع القضايا المراد التعبير عنها في الكلام، ويرى هيالمسالف (Hjelmslev) أن "بمجرد تعبير الإنسان عن فكرة ما شعرا بدل تعبيره عنها نثرا يعدّ تنبيها للمتقبّل إلى أن النص فضلا عمّا يحمله من دلالات أولية، تكون بنية رسالته قد استحال في صياغته دالاّ متصلا بنظام إبلاغي آخر غير النظام الألسني البسيط"[3]. وعليه يمكن اعتبار النوع الأدبي الذي كتب به النص أسلوبا في حدّ ذاته.

"هكذا تتنزّل نظرية تحديد الأسلوب منزلة لوحة الإسقاط، الكاشفة لمخبّآت شخصية الإنسان ما ظهر منها في الخطاب وما بطن، وما صرّح به وما ضُمّن، فالأسلوب جسر إلى مقاصد صاحبه من حيث أنه قناة العبور إلى مقوّمات شخصيته لا الفنية فحسب بل الوجودية مطلقا"[4].

هذا الرأي يعمق عبد السلام المسدّي حدود الأسلوب متجاوزا الخصائص الفنية التي يتبعها المبدع في الكتابة إلى أفكاره الوجودية والإيديولوجية أيضا، "فكل إنسان أمة واحدة فيما يصله بالحياة متأثرا ومؤثّرا ذلك لأنه شخصية وَحدَهُ فطرها الله ممتازة وكوّنتها ملابسات بعينها، فاستقامت ذات طبيعة محدودة، وخطة خاصة، وكانت هي هذا الفرد الممتاز، ونتيجة ذلك أن الأديب حين يعبّر عن شخصيته تعبيرا صادقا يصف تجاربها ونزعاته ومزاجها وطريقة اتصالها بالحياة ينتهي به الأمر إلى أسلوب أدبي ممتاز في

---

(1) المرجع نفسه: ص87.
(2) المرجع نفسه: ص87.
(3) عبد السّلام المسدّي: الأسلوبية والأسلوب، ص88.
(4) المرجع نفسه: ص(64/63).

طريقة التفكير والتصوير والتعبير. هو أسلوبه المشتقّ من نفسه هو، ومن عقله وعواطفه وخياله ولغته، تلك العناصر التي لا تتوافر لغيره من الأدباء، ومن ذلك تكثر الأساليب بعدد الكتاب والمنشئين"(1).

هذا الرأي إثبات لتناظر أصولي بين السمات النوعية للمؤلف ومقومات أسلوبه وتأكيدا في الوقت ذاته لفكرة أن الخطاب الشعري مخاض، وكأنّ المبدع يقتطعه من أجزائه العقلية والفكرية والإيديولوجية والفنية... ثم ينصهر في قوالب فنية لغوية تحكمها أنظمة وقوانين الإبداع، فتشكّل نصا إبداعيا منسجم البنية متّسق الأسلوب.

ويحدّد أحمد الشايب موضوع الظاهرة الأسلوبية انطلاقا من "تحليل الأسلوب إلى عناصر: الفكرة والصورة والعبارة فيه، فينتهي إلى أنه عملية اختيار تتسلّط على تلك العناصر المكوّنة استنادا إلى تصرف في الصياغات بما تراه أليق بموضوع الكلام"(2).

ينشأ الخطاب الشعري من تفاعل الفكر والخواطر والعواطف باللغة لحظة الإبداع ثم يرسلها المبدع في نسق لغوي معين يختاره للتعبير عن تجربته ونقل رسالته. لعل هذا الأمر نفسه الذي جعل شارل بالي يحصر مدلول الأسلوب في "تَفَجُّرِ الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة بخروجها من عالمها الافتراضي إلى حيزّ الموجود اللغوي، فالأسلوب حسب تصوّره هو الاستعمال ذاته فكأنّ اللغة مجموعة شحنات معزولة والأسلوب هو إدخال بعضها في تفاعل مع البعض الآخر كما في مخبر كيماوي"(3).

قد يتحدّد الأسلوب على مستوى التفاعل الذي يحدث في نفس المبدع، ويهمل ذلك التفاعل الذي يمكن أن يحدث مع القارئ عندما يتقبل الرسالة الأدبية، ولعل ذلك ما جعل بعض المنظرين لعلم الأسلوب يقحمون المتلقي في العملية الإبداعية؛ لأن الرسالة الأدبية دون قارئ لا قيمة لها ولا أثر، فالأسلوب إذًا "أن تضيف إلى فكر معين جميع الملابسات الكفيلة بإحداث التأثير الذي ينبغي لهذا الفكر أن يحدثه"(4).

فالمتلقي لا يكتفي "بفهم الرسالة فقط، بل يحاول التعرف عليها عقليا ووجدانيا من خلال معايشة تجربة النص الأدبي، بما فيه من أفكار وأحاسيس ومواقف واتجاهات، وإن

(1) أحمد الشايب: الأسلوب، ص(128/127).
(2) عبد السلام المسدّي: الأسلوبية والأسلوب، ص71.
(3)عبد السّلام المسدّي: الأسلوبية والأسلوب، ص85.
(4) صلاح فضل: علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 1985م، ص87.

عمله في هذا التصوّر ليس متعة جمالية خالصة فحسب، ولكنها عملية تشاركية، تقوم على الحوار بين المبدع والمتلقّي، تفتح أمامه آفاقا رحبة في فهم النص المبدع"[1].

إنّ الفنّان أو المبدع عندما "ينتج معرفة عن العالم، لا تطابق بالضرورة هذا العالم في حقيقته، وفيما هو به موجود وهي معرفة قابلة بدورها لأن تكون موضوعا لمعرفة أخرى، كالنقد الذي يصبح بدوره منقودا ويمكن أن تتصل السلسلة إلى ما لا نهاية"[2].

فالأسلوب إذاً يمكن أن يتطوّر، كما يتطوّر البحث الفكري والأدبي وذلك بالاطلاع على الأساليب السابقة، إذ يمكن التأثر بها والاستفادة منها من أجل التّطور والتواصل.

"فإذا كان الحدث الألسني رباط الوصل بين الباث والمتقبّل مطلقا فإن الأسلوب كظاهرة وجودية مستقلة بذاتها ينضاف إلى الجهاز الإبلاغي ليَكُونَ حبل الأسباب بين دوافع الخطاب في أصل نشأته وغاياته الوظائفية، معنى ذلك أن الحدث الألسني تركيب لعلامات اللغة في معادلة من الدرجة الأولى بينما يكون الأسلوب تركيبا لها في معادلة من الدرجة الثانية، ولعل خير ما يفصح على هذا المدلول أن نعتبر أنّ الأسلوب نظامٌ عَلاَميٌّ في صلب نظام علامي آخر"[3].

إنّ مؤشّر العلامات الكلي والشامل هو (النص)، الذي يسعى الناقد لفكّ رموزه وشفراته، حتى يسهل فهمه على القارئ ويقرّب حقيقته منه، وهو الذي يستطيع أن ينتج نصّا وسيطا بين المبدع والقراء العاديين، يزيل عقبات القراءة، وعوائق فهم الأساليب الأدبية التعبيرية الفنية.

حيث "ثمة ثوابت ترجع إليها المتغيرات النظرية في مفهوم الأسلوب، وتتلخص هذه الثوابت في المقولات الأساسية التي تستند إليها الظاهرة الأدبية، تلك هي مقولات: المنشئ (المؤلف) والنص والقارئ وعلى أساس النظر إلى العلاقات بين هذه المقولات تحدّدت وجهات النظر التي حاولت أن تبلور مفاهيمها الأساسية في الأسلوب، إذ نجد أنّ نظرية الأسلوب بوصفه اختيارا (chois) استندت إلى العلاقة بين مؤلف النص والنص نفسه، أي بين المؤلف الذي (يختار) الكلمات والتراكيب، والنص الذي يتشكّل من الاختيارات نفسها

---

(1) يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، ص129.

(2) محمد الناصر العجيمي: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، ص8.

(3) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص73.

بينما استندت نظرية الأسلوب بوصفه مجموعة من الاستجابات (réponses) التي تصدر عن القارئ بفعل قوّة الضّغط التي يسلّطها النص من خلال سماته الأسلوبية، استندت هذه النظرية إلى علاقة النص بالقارئ، والعكس بالعكس"[1].

ينتج الأسلوب عن تقاطع محوري الاختيار والتأليف، وبالتالي "فهو في تقدير نظرية المعرفة إدراك الإنسان لتجربة في حيّز القوة، وطلب لإدراكها في حيّز الفعل، وهو في المنظور الوجودي صراع الحيوان الناطق بين الشعور الصامت وقصور اللغة عن نقل الإحساس المعيشي"[2].

ومنذ أن بلور جاكوبسون نظريته في "تعريف الأسلوب بكونه إسقاط محور الاختيار على محور التوزيع، وصورة ذلك أنّ مقوّمات الاختيار في الخطاب الإنشائي تذعن لمقتضيات العلاقات الركنية، ففي الجملة التالية من قوله تعالى: <<***إِذَا جَاءَ نَصْرُ اللهِ***>>[3] ... الأداة {إذا} اختيرت على حساب { إن، عندما، لمّا، حينما ... } وكذلك فعل {جاء} قد اختير ضمن: {قدم، أطلّ، هبّ، أتى، ... } إلاّ أنّ في {جاء} انسجاما مع {إذا} ليس لغيره من تلك الأفعال بما أنّه يحتوي على الهمزة الختامية التي هي في {إذا} ابتداء، وينبني على فتحة طويلة في مقطعه الأوّل وهي الموجودة في المقطع الثاني من {إذا}"[4].

فرغم اختلاف التعريفات النظرية السابقة في تحديد معالم الأسلوب وملامحه وتعدّد رؤاها فيه، إلاّ أنها تبقى خادمة للدرس الأسلوبي؛ لأنّ "الخلاف النظري حول تعريف الأسلوب ليس خلافا بالخطأ والصواب، وليس من قبيل المناظرة والجدل؛ لأنّ تبني واحد من التصورات السابقة قد يفيد في تحديد الأسلوب ودراسته"[5].

قد يقترن مصطلح الأسلوب بمصطلح الأسلوبية في مواضع كثيرة، إذ "يتراءى حاملا لثنائية أصولية، فسواء انطلقنا من الدّال اللاتيني وما تولد عنه في مختلف اللغات الفرعية أو انطلقنا من المصطلح الذي استقرّ ترجمة له في العربية وقفنا على دال مركّب جذره (أسلوب/style) ولاحقته (يّة/ique)، وخصائص الأصل تقابل انطلاقا أبعاد اللاحقة،

---

[1] حسن ناظم: البنى الأسلوبية ص19.

[2] عبد السلام المسدّي: الأسلوبية والأسلوب، ص74.

[3] القرآن الكريم بالرسم العثماني، نال شرف كتابته الخطاط، عثمان طه، دار الكلم الطّيب، حلبوني، دمشق، سوريا، ط1، سنة(1424هـ/ 2003م)، سورة النّصر، الآية1.

[4] عبد السلام المسدّي: الأسلوبية والأسلوب، ص137.

[5] لخضر العرابي: المدارس النقدية المعاصرة، ص230.

فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي، وبالتالي نسبي، واللاحقة تختص بالبعد العلماني العقلي، وبالتالي الموضوعي، ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدال الاصطلاحي إلى مدلوليه بما يطابق عبارة: علم الأسلوب (Science du style) لذلك تعرف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب"[1].

إن "الأسلوب هو موضوع بحث الأسلوبية التي تبحث في قوانين الاستعمال اللغوي، وشذوذه. وواجب التحليل الأسلوبي إنما هو وصف الأسلوب، وتفسيره في النصوص الفردية، والبحث في علاقة التناسب القائمة بين أجزاء النص"[2].

إذا كانت العلاقة بين الأسلوب والأسلوبية على هذا القدر من التداخل والتخارج "فمن الجدير بالذكر أن نفرق بين عالم الأسلوب والأسلوبية، فمن حلّل النص تحليلا لغويا ليلحظ جمالياته، ليس أسلوبيا؛ وإنما هو عالم أسلوب، وهنا يتضح جليا أن مصطلح أسلوبية يختلف عن مصطلح علم الأسلوب؛ لأن علم الأسلوب يقف عند تحليل النّص بناء على مستويات التحليل وصولا إلى العلم بأساليبه، بينما الأسلوبية هي التي تتجاوز النص المحلل المعلومة أساليبه إلى نقد تلك الأساليب بناء على منهج من مناهج النقد"[3].

هذا الرأي ربط الأسلوبية بالنقد الأدبي، وفصلها عن علم الأسلوب. "وتجدر الإشارة إلى أن بالي يفرق بين الأسلوبية ونقد الأسلوب، فالأسلوبية علم لغوي محض يهتم بوصف الأنماط التعبيرية المتعدّدة العامة دون التطرق لأيّ مبحث ذاتي، أمّا نقد الأسلوب فمجاله الدراسات الأدبية الجمالية"[4].

فلا يمكن أن تكون الأسلوبية هي نفسها علم الأسلوب، وليس الاختلاف بينهما راجع إلى الترجمة فقط كما يعتقد البعض، بل "يمكن أن يقال أسلوبية وعلم الأسلوبية، كما يقال نقد وعلم النقد، ولا تكون الأسلوبية رديفا لعلم الأسلوب في حال من الأحوال، كما ظنّ بعضهم أن الحاصل اختلاف من أثر الترجمة بين المشارقة والمغاربة"[5].

---

(1) عبد السلام المسدّي: الأسلوبية والأسلوب، ص(30/29).
(2) لخضر العرابي: المدارس النقدية المعاصرة، ص244.
(3) يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، ص37.
(4) المرجع نفسه: ص94.
(5) المرجع نفسه: (38/37).

ربط حسن ناظم الأسلوبية بعلم اللسانيات حين قال: "الأسلوبية علم التعبير، ونقد الأساليب الفردية، كما أنها وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات، وهي حسب دولاس، تعرف بأنها منهج لساني، وفي حقل السيميوطيقا اللغوية تعززت صياغة مصطلح الأسلوبية بوصفها تحليلا لوسائل تعبير اللغة، أو تحليلا للأساليب الفردية"[1].

ويرى أنكفست (Enkivist) أنه من الممكن أن "نعتبر الأسلوبية فرعا من الدراسات الألسنية، ويمكن أن يرتبط بها في مثل هذه الحال قسم يختص بالظواهر الغريبة في النصوص الأدبية، وأن نعتبرها علما قائما بذاته يأخذ بحرية واختيارية من طرائق الألسنية والدراسات الأدبية على حدّ السواء"[2].

يعرّف رومان جاكوبسون الأسلوبية: "<<بأنها بحث عمّا يتميّز به الكلام الفنّي عن بقية مستويات الخطاب أوّلا وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا>>. أمّا ميشال أريفي فيرى: <<أن الأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات>>. ويقول دولاس: <<إن الأسلوبية تعرف بأنها منهج لساني>>، أمّا ريفاتير فإنه ينطلق من تعريف الأسلوبية: <<بأنها علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميّزة التي بها يستطيع المؤلف الباث مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ المتقبّل، والتي يستطيع أيضا أن يفرض على المتقبّل وجهة نظره في الفهم والإدراك، فينتهي إلى اعتبار الأسلوبية لسانيات تعنى بظاهرة عمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص>>"[3].

تكاد تجمع التعريفات السابقة على أنّ مجال البحث الأسلوبي لا يكاد يخرج عن المعطى اللغوي الذي تختزن فيه دلالات معينة تدرك بالذهن، ولكن الأسلوبية حسب بالي أوسع من هذا، إذ يرى أن "الأسلوبية هي العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواه العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية"[4].

هذا ما يؤكّده أبو العدوس حين أشار إلى دور الصياغة الأسلوبية اللغوية وأداء الكلام في تحديد معنى الخطاب، ويتضح ذلك جليّا عندما يوظف المتكلم مجازا أو استعارة. فيقول

---

(1) حسن ناظم: البنى الأسلوبية، ص25.
(2) يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، ص21.
(3) عبد السلام المسدّي: الأسلوبية والأسلوب، ص(45/44/33).
(4) صلاح فضل: علم الأسلوب، ص17.

إنّ "الأسلوبية تدرس التعبير وكيفية تغيّر المعنى من خلال الاستعارة والمجاز ويمكن توضيح ذلك بالمثال الآتي: <<يذوب حياءً>> يمكن أن يكون أثرها سخرية أو إثارة للإعجاب، أو يكون أثرها جماليا أو أدبيا"[1].

لا يتحدّد مدلول العبارة <<يذوب حياءً>> إلاّ من خلال المقام أو السياق اللغوي الذي يسبقها أو يتبعها، والمزاج العاطفي الذي يصاحبها أثناء الأداء، فقد "أكّد بالي أن دراسة العلاقة القائمة بين المحتوى العاطفي والصيغة التي تساق على نحو خاص في اللغة المنطوقة تكشف أن ثمة علاقة أسلوبية بين الصيغة وما تثيره من عاطفة كالحزن أو التعجب، وعليه فالصيغ التركيبية للتعبير اللغوي ترتبط بنزعة عاطفية كامنة فيه"[2].

هكذا يكون شارل بالي قد حصر مهمة الأسلوبية في البحث عن علاقة التفكير بالتعبير في بوتقة الانفعال، ومن هنا يبدو أن الأسلوبية تتبع بصمات الشعور الوجداني في الخطاب عامة، وتعنى "بالجانب العاطفي في الظاهرة اللغوية وتقف نفسها على استقصاء الكثافة الشعورية التي يشحن بها المتكلم خطابه في استعماله النوعي، لذلك حدّد بالي ما يقوم في اللغة من وسائل تعبيرية تبرز المفارقات العاطفية والإرادية، والجمالية بل حتى الاجتماعية والنفسية، فهي إذا تتكشف أوّلا بالذات في اللغة الشائعة التلقائية قبل أن تبرز في الأثر الفني"[3].

فالأسلوبية إذاً منهجية تشريحية تخصّ مستويات متعدّدة من النص، منفتحة على عوالم النقد الواسعة، وتستعين بكل ما من شأنه أن يخدم بحثها، و"الدراسة الأسلوبية لا تعدو أن تكون تفكيكا للعناصر المكونة لجهاز الإبلاغ لتتبع ما يحدث بينها عند التفاعل وما ينقطع عند الانفصال، وذلك بطريقة العزل والضم حتى تتجلّى المفارقات والمقاربات اختياريا"[4]. وتنظر للنصوص نظرة متكاملة وشاملة، تسعى من ورائها لأن تكون أكثر موضوعية وعلمية.

بإجراءات الأسلوبية النقدية يمكن تحديد اختيارات الكتابة لدى المبدع، وهو"اختيار محكوم بسياق المقام، واختيار تتحكّم فيه مقتضيات التعبير الخالصة، فأمّا النوع الأول فهو

[1] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، ص105.
[2] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، ص94.
[3] عبد السلام المسدّي: الأسلوبية والأسلوب، ص37.
[4] لخضر العرابي: المدارس النقدية المعاصرة، ص239.

انتقاء نفعي مقامي، ربما يؤثر فيه المنشئ كلمة أو عبارة على أخرى؛ لأنها أكثر مطابقة ـ في رأيه ـ للحقيقة أو لأنه ـ على عكس ذلك ـ يريد أن يضلّل سامعه، أو يتفادى الاصطدام بحساسيته تجاه عبارة أو كلمة معينة. أمّا النوع الثاني فهو انتقاء نحوي. والمقصود بالنحو في هذا المصطلح قواعد اللغة بمفهومها الشامل: الصوتية والصرفية والدلالية ونظم الجمل، ويكون هذا الانتقاء حين يؤثر المنشئ كلمة على كلمة أو تركيبا على تركيب، لأنها أصحّ عربية وأدق في توصيل ما يريد. ويدخل تحت هذا النوع من الانتقاء كثير من موضوعات البلاغة المعروفة كالفصل والوصل، والتقديم والتأخير، والذكر والحذف"[1].

باعتبار الأسلوبية مقاربة نقدية تهتم بدراسة النصوص الأدبية، وتسعى للكشف عن عناصر الأدبية فيها، باستجلاء رؤى المبدعين واستكشاف مواقفهم، فلابدّ من إتباع "مجموعة من الإجراءات الأداتية التي تفضح المخابئ السرية للنص، وتكشف عن كنوزه ورؤاه المكبوتة، وتلاحق الخصائص المتميّزة عبر فحص البنى الأسلوبية البارزة في النص الأدبي، وتحاول اكتشافها بوصفها بنى أسلوبية مهيمنة من خلال الاستقراء والتحليل... وإجراءات التحليل الأسلوبي تلاحق جميع البنى اللغوية أو اللسانية التي يتضمّنها النص مثل: البنية العروضية والبنية الصوتية، والبنية التركيبية، والبنية الدلالية وغيرها من البنى"[2].

من هذا القول يمكن إنجاز مقاربة أسلوبية على نص ما وفق ثلاث مستويات هي: المستوى الصوتي، والمستوى المعجمي، والمستوى النحوي، "فالأسلوبية الصوتية تُعنى بوظيفة المحاكاة الصوتية وغيرها، وتعنى الأسلوبية المعجمية بالبحث في الوسائل التعبيرية للكلمات وحالات الترادف والتضاد، وتعنى الأسلوبية على المستوى النحوي باختيار القيم التعبيرية للبنى النحوية على مستوى الجملة (ترتيب الكلمات، والنفي والإثبات وغيرها) وعلى مستوى الوحدات العليا المتألفة من جمل بسيطة إذ يتناول هذا المستوى ما تكون عليه اللغة من المباشرة أو غير المباشرة"[3].

---

(1) سعد مصلوح: الأسلوب، دراسة لغوية وإحصائية، ص(39/38).
(2) لخضر العرابي: المدارس النقدية المعاصرة، ص234.
(3) صلاح فضل: الأسلوب، ص138.

هذا الرأي أغفل المستوى البلاغي الذي يعد ركيزة أساسية في البحث الأسلوبين ولا يمكن التخلي عنه بأي حال من الأحوال، ولا يمكن إدراجه تحت أي مستوى من المستويات السابقة؛ لأنه المنبع الأساسي الذي مهّد لظهور المنهج الأسلوبي في النقد الأدبي الحديث، يقول يوسف أبو العدوس: "إن التحليلات الأسلوبية الألسنية تقوم في الأساس الأوّل على البلاغة، الأمر الذي أكد ويؤكد أنه لا سبيل إلى الاستغناء عنها، أو جعل الأسلوبية بديلا عنها"(1).

ويرى سعد مصلوح أن "النص الأدبي عند مؤلف ما، أو أي فن من الفنون مطلقا يمتاز عادة باستخدام سمات لغوية معينة من بينها على سبيل المثال لا الحصر:

1 ـ استخدام وحدات معجمية معينة.

2 ـ الزيادة أو النقص النسبيان في استخدام صيغ معينة، أو نوع معين من الكلمات (صفات، أفعال، ظروف، حروف الجر ...الخ).

3 ـ طول الكلمات المستخدمة أو قصرها.

4 ـ طول الجمل.

5 ـ نوع الجمل (اسمية، فعلية، ذات طرف واحد، بسيطة، مركبة، إنشائية، خبرية).

6 ـ إيثار تراكيب أو مجازات واستعارات معينة.

هذه السمات اللغوية حين تحظى بنسبة عالية من التكرار، وحين ترتبط بسياقات معينة على نحو له دلالات تصبح خواص أسلوبية تظهر في النصوص بنسب وكثافة وتوزيعات مختلفة، وهذا يبرر أهمية القياس الكمّي باعتباره معيارا موضوعيا منضبطا وقادرا على تشخيص النزعات السائدة في نص معين، أو عند كاتب معيّن، أو إن شئت فقل تحديد المميّزات الأسلوبية في هذا النص أو في نتاج هذا الكاتب، ويطلق على هذا النوع من الدراسة مصطلح علم الأسلوب الإحصائي وهو أحد مجالات الدراسة اللغوية الأسلوبية المعاصرة"(2).

---

(1) يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، ص72.

(2) سعد مصلوح: الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، ص(34/33).

هذا الاتجاه الأسلوبي يلتقي مع رأي يوسف أبو العدوس الذي صنّف مناهج التحليل الأسلوبي تحت أربعة أنواع، وأعطى لكل نوع اسما خاصا كما ذكر أشهر روّاده عند الغربيين، فكان تصنيفه كالتالي:

1 ـ المنهج الوصفي: يدرس العلاقة بين اللغة والفكر، ويهتم بالأبنية اللغوية ووظائفها المختلفة، ويطلق على هذا المنهج: أسلوبية التعبير، ومن أشهر روّاده: شارل بالي، وقد توسع في دراسة هذا المنهج كريسو وماروزو، وببير جيرو، وأولمان.

2 ـ منهج الدائرة الفيلولوجية: يهتم هذا المنهج بدراسة علاقة التعبير بالفرد أو الجماعة التي تبدعه وهو مرتبط بالنقد الأدبي، ويطلق على هذا المنهج أيضا: أسلوبية الكاتب، أو الأسلوبية الأدبية، أو الأسلوبية النقدية، أو الأسلوبية الفردية، ومن أشهر رواده: ليو سبتزر.

3 ـ المنهج الوظيفي: ويرى أن المنابع الحقيقية للظاهرة الأسلوبية ليست فقط في اللغة ونمطيتها، وإنما أيضا في وظائفها وعلاقاتها، وأنه لا يمكن تعريف الأسلوبية خارجا عن الخطاب اللغوي بوصفه رسالة، ويطلق على هذا المنهج كذلك المنهج البنيوي، ومن أشهر ممثليه: جاكوبسون ريفاتير ورولان بارث.

4 ـ المنهج الإحصائي: ويهتم بتتبّع معدلات تكرار الظواهر الأسلوبية في النص، ليقيم تحليلاته بالاعتماد على ذلك التكرار كثرة أو قلة"[1].

أمّا صلاح فضل فيحصر البحث الأسلوبي في ثلاثة اتجاهات أساسية وهي: "الاتجاه التوليدي، والاتجاه المعتمد على نظرية الشعرية النصية، والثالث المتمثل في الأسلوبية الوظيفية المرتبطة باختيارات القراءة وردود الأفعال الناجمة عنها"[2].

لذلك يرى أنكفست (Enkivist) أنّ المناهج النقدية "متكاملة أكثر من كونها بدائل"[3]، "فإذا حدّدنا النمط المعياري الداخل في المقارنة والذي نضاهي إليه النص موضع الدراسة ونجحنا في عزل المفارقات ذات القيمة الأسلوبية بين النص والنمط المعياري فسيبدو أننا نطبق المنهج القائل بأن الأسلوب مفارقة. وإذا نظرنا إلى النمط المعياري على أنه نمط محايد أسلوبيا فإن المقارنة حينئذ ستلبي منطلقات التعريف القائل بالتمييز بين

---

(1) يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، ص91.

(2) صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص92.

(3) لخضر العرابي: المدارس النقدية المعاصرة، ص243.

التعبير المحايد والتعبير المتأسلب، أما إذا تم تحديد النمط المعياري بالاستعانة بالعلاقات السياقية المحدّدة المرتبطة به والتي تسوغ عملية المقارنة بينه وبين النص المراد دراسته، فإن المقارنة في هذه الحال ستكون بين السمات التي يشتمل عليها كل من النصين وبيئاتهما وسياقاتهما"[1].

يرى يوسف نور عوض أنّ "المظاهر الأسلوبية تكتسب قيمتها من الموضع الذي تكون فيه في إطار السياق النصّاني، ويمكن بحسب ما يعتقد أنكفست أن ينظر إلى هذه الأنماط الثلاثة على أنها مكملة لبعضها بعضا بدلا من كونها متعارضة مع بعضها البعض؛ فإذا استطعنا أن نحدّد نمطا نصّانيا مفترضا وقسنا عليه النص الذي نريد تحديد ملامحه الأسلوبية، ونجحنا في تلك المفارقات فعندئذ نكون طبّقنا الطريقة الأولى في الكشف عن الخصائص الأسلوبية؛ وإذا اعتبرنا النمط محايدا أو غير مميّز فإن نفس المقارنة سوف ترضي ما تتطلّبه الطريقة الثانية في الكشف عن الخصائص الأسلوبية وإذا لم نعرّف النمط على أساس العلاقات السياقية التي تبرّر مقارنة النص والنمط فنكون نظرنا إلى الأسلوب من حيث هو تضمين"[2].

إن الدراسة الأسلوبية يمكن أن تنطلق من بعض الخواص المكوّنة للنصوص، كمستويات اختيار المبدع المعجمية، وأصول جمله، ولوازمه التعبيرية، وأشكال المجاز عنده، وغير ذلك من الخواص النوعية لكتابة المبدع، وعندها ينحصر حقل الأسلوبية في ثنائية تكاملية هي ظاهرة اللغة وظاهرة الكلام، والأسلوبية نظرية علمية تبحث في طرق الأسلوب.

"فالأسلوبية علمٌ والأسلوب موضوعه. ويتجلّى الأسلوب في الشكل التعبيري <<المتوخى>> والجنس الأدبي المنتقى والنوع الأدبي المختار، مثلما يتجلّى في مكونات النص أو الخطاب وبنيته وعناصرها"[3].

تسعى الأسلوبية على غرار المدارس النقدية الأخرى إلى بلورة نظرية في تعريف الخطاب الأدبي، فتتّخذ من الأثر الفنّي المتعيّن دراسته نقطة انطلاق للبحث دون أن تعوّل

---

(1) سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص(47/46).

(2) يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، ص19.

(3) محمد سويرتي: النحو العربي من المصطلح إلى المفاهيم ـ تقريب توليدي وأسلوبي وتداولي ـ أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، سنة 2007م، ص58.

على العوامل الخارجية عنه، إذ لا سبيل إلى فهم معاني الأثر الأدبي إلاّ من داخله، وأهم أدواتها الإجرائية: الانزياح، الكلمات المفاتيح، النظم، إمكان النحو والإحصاء ... وما دامت الأسلوبية تبحث في أسلوب لغة ما، يكون من واجبها توضيح التراكيب الخاصة بهذه اللغة، ووسائل التعبير فيها فيتكوّن التحليل الأسلوبي إذًا من ثلاثة أجزاء رئيسية:

1 ـ جزء لغوي يتعامل مع التعبيرات المنتظمة لغويا.

2 ـ جزء عملي، ويسهّل تناول أجناس: المؤلف، القارئ، السياق التاريخي، موضوع البحث.

3 ـ جزء جمالي أدبي، ويرتبط بالتأثير على القارئ، وبالشرح الأدبي والتّقويم[1].

ويرى صلاح فضل أن من أكثر حقول الدراسة الأسلوبية خصوبة "تصنيف مجموعات الظواهر اللغوية للأساليب، وتوصيف أشيائها، وشرح العلاقات القائمة بينها ثم تفسير دلالاتها الإبداعية، وارتباطها خاصة برؤية الكاتب للعالم"[2].

وإذا كان "التحليل الأسلوبي يقوم على الوصف، فإنّ عملية الوصف تقتضي بدورها متى أرادت تحقيق أكبر قدر من الكفاءة العلمية، التصنيف، وللتصنيف قواعده ومبادئه المنهجية، فهو يعتمد على جمع الآثار بحسب خصائصها المشتركة ثم تفريعها إلى أقسام أصغر فأصغر انتهاء بها إلى الأثر الواحد المتميّز بسمات ذاتية تفردّه عن سائر الآثار لكن يضمن للدارس النّجاح في عمله ما لم يشفع العملية السابقة بفحص نتائجها وتقليبها في ضوء التحليل اللغوي المجرّد"[3].

لقد تعدّدت إجراءات المقاربات الأسلوبية في الشرح والتحليل، وتجلّت في عدّة أنواع يمكن حصرها فيما يلي:

1ـ الأسلوبية الوصفية: تهتم بالوقوف على القيم التعبيرية والمتغيرات الأسلوبية بغية الكشف عن الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة، وتحاول وصف أسلوب اللغة أو على الأقل وصف إمكانيات اللغة ونمطها الأسلوبي، إنها تربط أنواع الوحدات اللغوية (الصفات، الجمل الرئيسة مثلا) والسلوك اللغوي (التكرار، ربط الجمل مثلا) بتأثيرات أسلوبية محدّدة.

---

[1] ينظر، لخضر العرابي: المدارس النقدية المعاصرة، ص(252/247/246/240).
[2] صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص91.
[3] محمد النّاصر العجيمي: النقد العربي الحديث، ومدارس النقد الغربية، ص156.

2- الأسلوبية الأدبية: وتهتم بدراسة لغة أديب واحد من خلال إنتاجه، متبعة في دراسة اللغة مجموعة من الآليات بالاعتناء بظروف الكاتب ونفسيته.

3- الأسلوبية الوظيفية: وتهتم بدراسة وظائف اللغة (التفاهم، الإخبار، التأثير) بوصفها طرق استعمال لغوية، وذلك مثل: الأسلوب العلمي المتأدّب، أسلوب المواصلات، الأسلوب العامي، أسلوب البيع والشراء، أسلوب البلاغات الرسمية، أسلوب الصحافة، الأسلوب الأدبي الفنّي.

4- الأسلوبية البنيوية: وفي منظورها أنّ النص بنية خاصة أو جهاز لغوي، يستمد الخطاب قيمه الأسلوبية منه. وهذا يعني أن هناك نوعا من التداخل والتخارج بين الأسلوبية والبنيوية، على اعتبار أنّ الأسلوبية تأثرت بذات الاتجاهات التي أسهمت في تشكيل البنيوية؛ بل أن هناك ترابطا بين اللسانيات واتجاهات دراسة الأساليب التعبيرية.

ويمكن القول بأن هناك علاقة حميمة بين الأسلوبية والألسنية الوصفية والدراسات البنيوية والأدبية والتاريخية التي تتعلق بالنصوص واللغة، فيمكن للأسلوبية أن تنتفع من مثل هذا التداخل[1].

لقد حاول النقاد والأدباء والمفكرون من العرب والغربيين جاهدين، من أجل تحديد إجراءات علمية وعملية يتكئ عليها الباحث في دراسة النصوص الأدبية أسلوبيا، فكانت مساهماتهم قيّمة وثرية. تحتّم على الباحث في هذا المجال، النظر فيها نظرة تكاملية لا تجزيئية أو إقصائية، حتى ينتفع بإسهاماتهم، وتكون دراسته متكاملة الجوانب، تتّسم بالشمولية والعلمية والموضوعية.

ويمكن تقديم طريقة منهجية تدرس النص الأدبي بكلّ دقّة علمية وموضوعية يتتبّع فيها الباحث عمليا المستويات العلمية التالية: المستوى الصوتي بفروعه المتنوعة من الدائرة إلى الحرف والنبر والتنغيم، ثمّ المستوى النحوي والصرفي، وما له من فروع وخصائص، وبعدهما يأتي المستوى الدلالي الذي يستثمر علوم البلاغة من علم المعاني، وعلم البيان، وعلم البديع. من دون إقصاء العوامل الخارجة عن النص التي تساعد على كشف بعض

---

(1) ينظر، لخضر العرابي: المدارس النقدية المعاصرة، ص(256/255).

الخبايا الكامنة في النص، كالعوامل التاريخية والنفسية والإيديولوجية والسوسيوثقافية، التي تلعب دورا هامّا في تكوين النص ووجوده.

فعلى سبيل المثال لا الحصر "التكرار النمطي منبّها أسلوبيا آخر في مباحث البديع والتّعديد، وتنسيق الصفات، والسجع والالتزام والتّرصيع إلى آخر هذه الألوان التي اهتمّت بالناحية الصوتية، بجانب ألوان أخرى كان الاهتمام فيها مركّزا على الدلالة وصلتها بهذه الطبيعة التكرارية، وهو ما يمكن أن يسمح بتحوّل البحث البديعي إلى بحث أسلوبي بتخليصه من شكليته، وإفراطه في التفريع والتقسيم، وإغراقه في التكلف والصنعة"[1].

لا يستطيع أي دارس أن ينكر دور الصوت والموسيقى في الإيحاء ونقل المعاني من النص الأدبي إلى المتلقي، ولا يمكن إغفال فاعليتهما التأثيرية على السامع "ولا يخفى ما لدراسة الصوتيات من أثر في إظهار الفروق الوظيفية بين الأسلوبية الداخلية والأسلوبية الخارجية والانطباعات العاطفية التي يستشعرها المتلقي حين يستمع إلى منظومة تصويتية للغة ما"[2].

من هنا كانت العناية بعلم الأصوات عند الدارسين القدماء والمحدثين عربا كانوا أم غربيين عناية خاصة. ويرى يوسف أبو العدوس أن "دراسة القيم الصوتية ترتبط ارتباطا وثيقا بالجانب الاجتماعي وخاصة أنّ الطريقة التي يتكلم بها أفراد المجتمع اللغوي هي في الحقيقة الطريقة المتعارف عليها بين أفراد هذا المجتمع، لذا فإنّ المادة الصوتية أحيانا تكون مستمدة من واقع اجتماعي للدلالة على قيمة تعبيرية معينة، وربما تكون مرتبطة في دلالتها بأسماء الأمكنة وأجناس الحيوان"[3].

تتمخض العبارة الشعرية عن نوازع النفس الإنسانية، التي تضطرم فيها عواطف متأججة، لا تظهر إلاّ حين يعمد المبدع إلى تكرار لغوي معين بعينه، وما ينتج عنه من نغم متميّز، وقد تستمدّ من خصيصة اللغة نفسها التي هي بالدرجة الأولى عبارة عن أصوات

---

(1) محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص6.
(2) يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، ص101.
(3) المرجع: نفسه، ص101.

متآلفة ومتجانسة، "فإذا تدبّرنا أمر اللغة ونشأتها انتهينا إلى نتيجة حاصلها وجود توافق بين الأصوات المؤلفة للكلمات والانطباع الحسّي الناشئ من إدراكنا للأشياء"[1].

إنّ دراسة المستوى الصوتي في نص ما أسلوبيا يتطلب تحديد العناصر المكوّنة للظواهر الصوتية في الخطاب الشعري، "وتتشكل المتوالية الصوتية من ثلاثة عناصر رئيسة هي: المقطع، والكلمة، والجملة، وهذه العناصر لا تصبح حية إلاّ في سياق لغوي، والسياق اللغوي لا يصبح واقعا إلاّ عن طريق الرأي الخاص، وبين الكلمات المجرّدة والواقع يمتد مجال العناصر الأسلوبية"[2].

لقد حدّد بعض علماء اللغة الغربيون طبيعة الدراسة الصوتية التي يتبعها الباحث في دراسته، "فعرّف تروبتسكوي في كتابه <<المبادئ الصوتية>> إطار الوصفية الأسلوبية وحدّد صورها على النحو الآتي:

1 ـ **الصوتية التمثيلية:** وقد سميت المفهومية، وهي تدرس الصوائت بوصفها عناصر لغوية موضوعية وقاعدية.

2 ـ **الصوتية الندائية:** وقد سميت الانطباعية، وهي تدرس المتغيرات الصوتية التي تهدف إلى إحداث أثر على السامع.

3 ـ **الصوتية التعبيرية:** وهي تهدف دراسة المتغيرات الناتجة عن المزاج، وعن السلوك التلقائي للمتكلّم.

ويشكل العنصران الأخيران موضوع الأسلوبية الصوتية، وهي ترمي إلى تأسيس جدول بالطرق الخاصة لحصر التعبيرية مثل: النبر، والتنغيم، والمد، والتكرار"[3].

إن العناصر الصوتية المكونة للنصوص الأدبية كالنبر والتنغيم والإيقاع والتكرار والمد والتجانس اللفظي، توحي بمعان وأفكار دفينة، تضطلع بها تجربة المبدع الشعورية والفكرية التي تتجسد في مؤشّرات النص اللغوية.

"فالمادة الصوتية إذا تنطوي على إمكانات تعبيرية هائلة، فالأصوات والتوافق التعبيري المتمثل في التنغيم والإيقاع والكثافة الصوتية المتصاعدة أو الهابطة والتكرار القائم

[1] محمد الناصر العجيمي: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، ص47.
[2] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، ص103.
[3] المرجع نفسه: ص101.

على التردّد، كل ذلك يتضمّن طاقة تعبيرية كبيرة، ذات البعدين الفكري والعاطفي، وإذا ما توافقت المادة الصوتية مع الإيحاءات العاطفية المنبعثة من مكامنها لتطفو على سطح الكلمة، وتتناسق مع المادة اللغوية المتمثلة في التركيب اللغوي، فإنّ فاعلية الكشف الأسلوبي للتعبير القارّ في الأعماق تزداد اتّساعا لتشمل دائرة أوسع تضم التقويم بالإضافة إلى الوصف"(1).

تزداد المادة الصوتية كثافة في المنطوق الشعري، وخاصة في الشعر العمودي منه فالمؤشّرات الصوتية تحظى بأهمية بالغة من قبل المبدع والمتلقّي معا، وتعتبر من أهم جسور التواصل بينهما، وقد أدرك الخليل بن أحمد الفراهدي قيمة هذه الطاقة الصوتية الكامنة في النصوص الشعرية، فأنشأ علم العروض الذي أعطى بعدا آخر لدراسة الشعر العربي منذ ظهوره.

وعلاقة علم النحو بالبحث الأسلوبي متينة، "فالدارسون العرب يتفقون إجمالا على القول بوجود وشائج وأسباب اتصال حميمة بين علم الأسلوب واللسانيات معتبرين أن ذاك اشتق من رحم هذه وترعرع في ظلها وطرأ عليه ما طرأ عليها من عوامل التّطور والتحول"(2).

لتأكيد هذا الرأي، لابدّ من البحث في علاقات الأسلوبية بعلم اللسانيات، إذ "تأتي الأسلوبية من وراء النحو لتتحرّك في حرية بعيدة عن القيود النحوية، وليس معنى هذا وجود تنافر بين النحو والأسلوبية، بل إنّ الأسلوبية رهينة القواعد الخاصة باللغة المتعامل بها، فالنحو يحدّد لنا ما نستطيع، وما لا نستطيع قوله، من حيث قدرته على ضبط قوانين الكلام، في حين أن الأسلوبية تعطينا قدرة التصرّف عند استعمال اللغة فهناك تلازم بينهما"(3).

وقد أشار علماء اللغة العربية قديما إلى قضية اللغة والكلام وعلاقتهما بالفكر، "فمن حيث التنظير فرّق عبد القاهر الجرجاني بين اللغة والكلام بشكل محدود، واعتبر الألفاظ رموزا للمعاني، وأنّ الفكر لا يتعلق باللفظة المفردة، وإنما يتعلق بما بين المعاني من

---

(1) يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، ص(101/100).

(2) محمد الناصر العجيمي: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، ص153.

(3) محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، والشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط1، 1994م، ص211.

علاقات، وأنّ النحو بإمكاناته الواسعة هو الذي يقدّم للمبدع كل الاحتمالات الممكنة في تكوين الجملة بحيث يكون الأسلوب عملية تسلسل تركيبي للإمكانات النحوية"(1).

إذا فلا مناص للباحث الأسلوبي من آليات النحو وقواعده؛ لأن "الدرس الأسلوبي في الأساس يستعين بالخبر اللغوية لدى الدارس، فهي التي ترشده إلى وصف الظاهرات وتتبّع العناصر وتحليلها، وردّها إلى المستويات اللغوية التي تنتمي إليها، وربما أمكن تفسيرها وتقديم ما يعين على إدراك الأسباب الداعية إلى ورودها بالقدر الملحوظ في النص"(2).

فالباحث الأسلوبي يهتم "بالمستوى النحوي الذي تدرس فيه البصمات التعبيرية للتراكيب اللغوية وأنماط ترتيب الكلمات وأنواع الجمل وصيغها من جمل مثبتة ومؤكّدة ومنفية واستفهامية، وما تحمله جميعا من قيم ذاتية تعبيرية تختلف باختلاف السياق الواردة فيه. ويفترض أن يسلم التحليل إلى دراسة ما يسمّيه فضل الوحدات العليا التي تتألف من جمل بسيطة مثل ما يكوّن اللغة المباشرة وغير المباشرة من مطلقة وحرّة وما سواهما"(3).

وعلم النحو هو الذي يستطيع أن يبيّن موقع الكلمة ومركزها في السياق اللغوي ويكشف عن الانزياحات التركيبية التي يعمد إليها الكاتب قصدا "فالنحاة يدرسون التقديم والتأخير للكشف عن الرتب المحفوظة الثابتة، والرتب المتغيّرة في الجملة، أمّا البلاغيون والأسلوبيون فغايتهم من دراسة التقديم والتأخير الكشف عن قيمته الدلالية والنفسية في العمل الأدبي"(4).

فالنحو إذًا لا يضمن السلامة اللغوية في العملية التواصلية فحسب، بل يتعدّاها ليصل إلى مزايا أسلوبية قد تهيمن على بنية النصوص الكلّية، لذا نوّه "عبد القادر الجرجاني بما في النحو من إمكانات تركيبية، ووظّفها بشكل مباشر في محاولة خلق نظرية لغوية في فهم الأسلوب، من حيث كان النحو خالقا للنسق التعبيري الذي يحقّق (المزية والفضيلة) بجانب الصحة والسلامة"(5).

---

(1) محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص2.
(2) محمد عبد الله جبر: الأسلوب والنحو، دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، القاهرة، ط1، 1988م، ص(59/58).
(3) محمد الناصر العجيمي: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، ص163.
(4) يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، ص(191/190).
(5) محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص2.

تظهر مزية النحو العربي في الخطابات الأدبية القديمة، حيث "كانت اللّغات الأقدم زمانيا تعدّ الأنصع والأقرب إلى الطبيعة وأمسى العامل الزمني ملابسا للّغة وعاملا مسهما في تطويرها وجعلها أقدر على تمثيل الفكر بتثقيف آلة تعبيرها وإثراء تراكيبها ومعجمها فاللغات الأقدم زمانيا لا تسند إلى الكلمات رتبة ثابتة بل تستعين بالإعراب لتحديد الوظيفة وهي الأقرب إلى التلقائية وأميل إلى التعبير عن العواطف والخيال"[1].

تعمل القواعد النحوية على تماسك اللغة داخل نظام معين، فتشكل نسيجا لغويا يسمّى جملة أو عبارة أو نصا أدبيا، وبفضل هذه القواعد المنظمة يتميّز النص الأدبي عن غيره من النصوص؛ لأنه بمثابة مؤشّر روح المؤلف، إذ "يمثل كل عمل أدبي وحدة كلية شاملة يقع في مركزها روح مبدعها، وهو المبدأ الذي يضمن لها تماسكها الداخلي، فروح المؤلف تعدّ نوعا من النظام الشمسي الذي تسبح في محيطه وينجذب إليه جميع العناصر من لغة وحكاية وغيرها ويعتبر مبدأ التماسك الداخلي هذا المحور الأساسي لما يسمّيه سبتزر المركز الروحي، أو الطابع الغالب على جميع تفاصيل العمل الذي يعتبر سببا وتفسيرا لها"[2].

لقد انتبه علماء النحو إلى هذا فأطلقوا تسميات مختلفة على النحو الذي يسبر أغوار الخطاب الأدبي دراسة ونقدا وتحليلا، كالنحو التفسيري والنحو الوظيفي، والنحو التوليدي والنحو التحويلي.

إنّ اعتبار النّحو "المدخل الصحيح لدراسة النص الأدبي، من حيث قدرته في الكشف عن الطاقات الكامنة في اللغة، وفي قواعد النص الأدبي، وليس النحو التحويلي وحده صاحب الدور الفعال في هذا المجال، بل إن النحو بمعناه التركيبي يمثّل هو الآخر بؤرة التقاء للدراسات الأسلوبية؛ ذلك أنّ اللغة حصيلة نوعين من الضغوط: ضغوط الدلالة وضغوط الإبلاغ، وكل ترتيب لغوي يمثل حلقة اتصال ثلاثية بين المتكلم والشيء الذي يرمز إليه بكلامه، والمتلقي لذلك التركيب"[3].

(1) محمد الناصر العجيمي: النقد العربي ومدارس النقد الغربية، ص45.
(2) يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، ص123.
(3) محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص210.

لكن على الباحث الأسلوبي ألاّ ينظر إلى النحو على أنه قواعد معيارية خالصة، بل يجب أن يوظّفه على أساس أنه يتحكّم في معاني النص الأدبي، ذلك أنّ "البحث اللغوي يعتمد التجريد والاستنباط الشكلاني وصولا إلى إثبات القواعد المولّدة للملفوظات الموجودة بالفعل والموجودة بالقوة، أي القائمة في حكم الاحتمال، فالنظري يقترن بالعيني ويلازمه وكما أن كل تنظير يستمد حضوره من التجريبي، فالتجريبي التطبيقي ينزع تلقائيا إلى التجريد وإلى أن يصبح حكما عاما باعتباره تعبيرا عن تجربة وعن إمكان من إمكانات البحث"[(1)].

هذا ما جعل شارل بالي يقول: "إن استخدام الخصائص الحية للغة إنما هو انحرافات عن النموذج المعياري للغة، وهو النموذج الذي يمثل جانب التجريد، فالصيغة المجرّدة التي لم تتأثر بشيء ما، ولم تصدر عن عاطفة هي القاعدة (stander)، وبإزائها نضع الصيغة المتولدة عن الشعور، فياء النداء مثلا تمثل الأصل والقاعدة، أمّا (وا) للندبة والبكاء والتفجع، فهي انزياح يؤدّي إلى معنى أعمق وأظهر"[(2)].

إنّ اللغة وعاء تختزن فيه الأفكار والعواطف بحسب الأساليب التعبيرية، التي "تحوي من المفردات وفنون الصياغة ما يؤهلها للتعبير عن جميع الأفكار والمشاعر مهما دقّت ويسوّغ لها تجسيد تصوّراتنا جميعا، فلا مجال للبس العبارة أو غموض العاطفة، ولا سبيل إلى القول بوجود مشاعر ثانوية في الأعماق يعزّ على العبارة بلوغها واستجلاؤها فتظلّ صامتة، مجهولة، قابعة في الأغوار"[(3)].

فالمتلقي لا يستطيع الولوج إلى عوالم الخطاب الأدبي إلاّ عبر قنوات النحو بفروعه المختلفة، وما يتصل به من علوم أخرى كالبلاغة وعلم الصوتيات...الخ. وعليه ألاّ "يكتفي بفهم الرسالة فقط، بل يحاول التعرف عليها عقليا ووجدانيا من خلال معايشة تجربة هذا النص الأدبي، بما فيه من أفكار وأحاسيس ومواقف واتجاهات، وإن عمله في هذا التصوّر

---

(1) محمد الناصر العجيمي: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، ص(156/11).
(2) يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، ص104.
(3) محمد الناصر العجيمي: النقد العربي الحديث ومداس النقد الغربية، ص53.

ليس متعة جمالية خالصة فحسب، ولكنها عملية تشاركية، تقوم على الحوار بين المبدع والمتلقي، تفتح أمامه آفاقا رحبة في فهم النص المبدع"[1].

إنّ القيم التعبيرية في نص ما لا تدرس إلاّ من خلال موازنتها بقواعد اللغة المكتوب بها، "فالكتابة تتكوّن مثلها مثل سائر الأشياء الماثلة في العالم من رموز مستغلقة يستدعي توظيفها أو تأويلها معرفة بأسرارها ودراية بمقوّماتها ولا يتاح ذلك إلاّ للخاصة والرّاسخين في العلم"[2].

مع تحديد مستويات الكلام المختلفة وفحص المفردات اللغوية من جهة الصياغة والاشتقاق في الأساليب التعبيرية، "تعمل الأسلوبية النحوية على اختيار القيم التعبيرية للتراكيب ضمن ثلاثة مستويات: مكونات الجمل وبنية الجملة، والوحدات العليا التي تتألف من جمل بسيطة، ويجري هذا الاختيار على الأساليب النحوية التي ينطوي عليها النص الأدبي، كالندبة والتعجب والترخيم وغيرها"[3].

لذلك يتجاوز التحليل الأسلوبي المعيارية النحوية إلى الأسلوبية النصيّة الشمولية - إن صحّ هذا التعبير - "فإذا كانت الجملة هي أقصى حدود التحليل في اللغة فإنّ علم الأسلوب ينبغي أن يتجاوزها بحيث نرى في علم الأسلوب فرعا من علم اللغة يختص بتناول المتغيرات في النصوص بأكملها"[4].

والحديث عن علاقة الأسلوبية بالنحو يستدعي الحديث عن علاقة الأسلوبية بعلم الصرف، "فإذا كانت دلالة المفردات عنصرا يسهل إلى حدّ كبير تناوله منعزلا عن صورة التركيب النحوي، فإن الصيغ الصرفية عنصر لا يمكن إغفاله، فإنّ تناول الجانب الصرفي في دراسة الأسلوب يكشف عن الإمكانات التي تحملها الصيغ في استعمالات الأدباء ومبلغ توافقها مع ما يقرره علم الصرف"[5].

فالكلمة ليست مجرد حروف وأصوات تدل على معنى مخصوص، بل قد تعبر عن شعور متأجّج أو نظرة متأمّلة، لذا يمكن القول: "إنّ الأسلوبية الصرفية تتصل بالقدرات

---

(1) يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، ص129.

(2) محمد الناصر العجيمي: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، ص35.

(3) يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، ص104.

(4) محمد عبد الله جبر: الأسلوب والنحو، ص17.

(5) محمد عبد الله جبر: الأسلوب والنحو، ص7.

الكامنة في الكلمة الواحدة، ويعمل هذا النمط من البحث الأسلوبي على فحص الكلمة المفردة من جهة الصياغة والاشتقاق؛ لأنّ الكلمة المفردة قد تطرح بمستوياتها الصوتية والصرفية والدلالية عاطفة أو فكرة"[1].

ففلسفة النحو هي الكاشف الفعلي لأسرار الكلام وأغوار النظم، "وفي مجال تحديد مفهوم الأسلوب أخذت فلسفة النحو حقّها باعتبارها ممثلة لطبيعة التركيب في الصياغة، سواء في مستوى الصحة أو مستوى الجمال والإبداع، ومن حيث مثّلت مباحث النحو في بعض جوانبها رَبْطَ التراكيب بالأغراض والمعاني، وكانت الخبرة بهذه التراكيب هي خبرة بالمعنى في وقت واحد"[2].

بالنظر إلى كل المفاهيم النظرية للفكر الأسلوبي الحديث، يجد الباحث جذور هذا العلم تمتدّ إلى الفكر العربي القديم، إذ "يكاد عبد القاهر يتوافق مع الأسلوبيين المحدثين في كثير من مباحثه، وخاصة في الإمكانات الاستبدالية والقدرة التوزيعية، وفي مقولتهم عن انتهاك اللغة، وانحرافها عن النمط المألوف، وذلك بإخضاعه المجازَ لسيطرة النحو وعلاقاته التركيبية، إن لم نقل إنه جاوزهم بمقولته عن تجدّد المواضعة تبعا لتجدّد الاستعمال"[3].

من هذا القول أستنتج أن للأسلوبية علاقة حميمة بالبلاغة، إذ أنّ "ثمة نقاط التقاء بين الأسلوبية والبلاغة وتتمثّل في أنّه إذا كان المنظّرون لتحديد مفهوم الأسلوب يرون أن المخاطب يوائم بين طريقة الصياغة وأقدار سامعيه، فليس هذا إلاّ ترديدا لما قال به البلاغيون العرب في تعريف بلاغة الكلام بأنها مطابقة الكلام لمقتضى الحال"[4].

لقد اعتنى العرب القدامى بالبلاغة كثيرا لما لها من دور، في الكشف عن حمل الرسالة اللغوية وتوضيحه، وإبراز جماليات الكلام التي تستقطب السامع وتخلبه، "فانطلاقا من مقولة المقام والحال تمثل دراسة السياق وسيلة فعّالة في أسلبة البلاغة، من حيث تجسّد

---

[1] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، ص105.
[2] محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص1.
[3] المرجع نفسه: ص2.
[4] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، ص83.

البعدين الزماني والمكاني للصياغة، وهو ما يمكن ربطه بمقولة دي سوسير عن العلاقات السياقية والإيحائية"[1].

يرى شكري عيّاد أن الأسلوبية ذات جذور ضاربة في عمق اللغة العربية، فيقول في كتابه <<مدخل إلى علم الأسلوب>>: "ولكنّني إذ أقدّم إليك هذا الكاتب لا أغريك ببضاعة جديدة مستوردة، فعلم الأسلوب ذو نسب عريق عندنا؛ لأنّ أصوله ترجع إلى علوم البلاغة"[2].

بما أنّ مجال الدرس البلاغي والبحث الأسلوبي هو الأدب، فإنه لا يمكن بأيّ حال من الأحوال أن ينفصلا عن بعضهما البعض، "فهناك علاقة وثيقة بين الأسلوبية والبلاغة تتمثّل في أنّ محور البحث في كليهما هو الأدب، يمكن القول: إنّ الأشكال البلاغية المختلفة هي الجذور التي نمت عليها المناهج الأسلوبية المختلفة، فلا يمكن الفصل بين البلاغة والأسلوبية بأيّ شكل من الأشكال"[3].

لكن من يتأمّل مجال نشاط البلاغة وحدود مناهج الأسلوبية في الأدب العربي يلتمس بينهما، بعض مواطن التّداخل والتخارج، لذا يجب توضيح هذه المفارقة حتى لا يقع الخلط بين علوم البلاغة المعيارية وأدوات الأسلوبية النقدية على مستوى الذهن، إذ أن بين "تعريف البلاغة والأسلوبية لقاء ومفارقة، فالبلاغة في تعريف البلاغيين العرب <<مطابقة الكلام لمقتضى الحال>> لا تختلف كثيرا عن كلمة <<موقف>>، وخاصة إذا عرفنا أنه يقصد بكلمة <<الموقف>> مراعاة الطريقة المناسبة للتعبير، وأنه يدخل في الطريقة المناسبة اعتبارات دلالية كثيرة فوق الدلالة المباشرة أو الأصلية للعبارة، دلالات تتمثّل في طريقة النطق واختيار الكلمات والتراكيب، ودلالات يأنس إليها السامعون ويفتقدونها إذا سبق لهم القول مغسولا منها مقتصرا على أداء المعنى المجرّد، أو محمّلا بدلالات أخرى مناقضة للموقف"[4].

تظهر محاور الالتقاء بين علمي البلاغة والأسلوبية بشكل واضح وجلي في باب علم المعاني، حيث يهتم هذا الأخير "بدراسة الأسلوب والمعنى، فقد اهتمّ البلاغيون العرب

---

(1) محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص6.
(2) شكري محمد عيّاد: مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، السعودية، سنة1982م، ص7.
(3) يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، ص87.
(4) يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، ص81.

ببعض اللمحات الأسلوبية كالصياغة وجزئياتها بحيث يكون لكل كلمة مع صاحبتها مقام ولكل حدّ ينتهي إليه الكلام مقام، وبهذا يرتبط المعنى بجزئيات التركيب ومواطن استعمالها، كما يرتبط بما بين هذه الجزئيات من علاقات خلقها هذا المقام، وعلى هذا الأساس يرتفع الكلام في باب الحسن والقبول أو ينحط في ذلك، لوروده على الاعتبارات غير المناسبة... وقد التفتت البلاغة القديمة كما هو الحال في الأسلوبية إلى المستوى الإخباري والمستوى الجمالي في الأدب، حيث يتصل المستوى الأول بالنحو واللغة ويتصل المستوى الثاني بعلم المعاني"[1].

قد يقع الاختلاف بين النحو وعلم المعاني في طرق ومناهج التعامل مع الخطاب الأدبي، سواء على مستوى الشكل أم على مستوى المضمون؛ لأنّ "نظرة البلاغة تختلف عن نظرة الأسلوبية إلى النص الأدبي، التي يترتب عليها اختلافات في تحليل النص وتناوله إذ إنّ كلاًّ منهما يعالج التوظيف اللغوي في النص نفسه بشكل مختلف، فهذا التوظيف اللغوي يعالج في البلاغة معالجة معجمية ونحوية وبيانية وتركيبية من حيث الصحة والخطأ، والمناسبة للمقام والفصاحة وعدم الفصاحة، بينما يعالج في الأسلوبية المفردات والجمل والنصوص معالجة نفسية واجتماعية وسياسية"[2].

إنّ البلاغة العربية القديمة اشتملت على عدة طرائق ومناهج منها: المعياري والتقويمي والنقدي، ومنها حتى الأسلوبي، "فكانت فنّا للتعبير الأدبي وقاعدة في الوقت نفسه، وهي ـ أيضا ـ أداة نقدية تستخدم في تقويم الأسلوب الفردي، وهي فن أدبي وهاتان سمتان قائمتان في الأسلوبية المعاصرة، كما أن البلاغة هي أسلوبية القدماء، وهي علم الأسلوب كما كان يمكن للعلم أن يدرك حينئذ"[3].

لقد حاول بعض الباحثين توضيح علاقة فروع البلاغة الثلاثة بدراسة الأساليب واختصاصاتها، "فعلم المعاني يبدأ موضوعه بالتفريق بين أسلوبي الخبر والإنشاء، ثم التفريق بين أضرب الخبر وأضرب الإنشاء، ثم يدرس ظواهر أسلوبية كالفصل والوصل والحذف والإيجاز والإطناب وغيرها، أمّا علم البيان فيرى في الاستعمال الحقيقي أسلوبا

---

[1] المرجع نفسه: ص(85/84).
[2] المرجع نفسه: ص76.
[3] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، ص80.

يختلف عن أسلوب الاستعمال المجازي، ويفرق بين أنواع المجاز باعتبارها أساليب. وأما علم البديع فطرق التحسين فيه من قبيل الأساليب أيضا وإذا صحّ هذا الإيضاح فإن البلاغة في مجموعها تدور حول الأساليب"[1].

والتقسيم القديم للبلاغة يلتقي تماما مع توجّهات الأسلوبية الحديثة، ذلك "أن كثيرا من مباحث هذه البلاغة قد اتصل بشكل مباشر بالأسلوب وتركيبه في المعاني والبيان والبديع، حيث نجد في المعاني دراسة وافية للمقام والحال مع ربطهما بالصياغة الأدبية، كما نجد في البيان توافقا مع دروس علم اللغة في مباحث الدلالة، وفي البديع تحرّكا على مستويات مختلفة صوتية ودلالية لها أهميتها في الصياغة الأدبية"[2].

فبالرّغم من أنّ منهج البلاغة المعياري كان على قدر كبير من الدقة المنهجية والصرامة العلمية، أصبح مع تطور العلوم وتعاقب الأزمان أكثر مرونة في التكيف مع المعطيات الجديدة، "فالمنهج التعليمي للبلاغة فرض حدودا دقيقة حتى يحقق هذا الجانب أهدافه بدقة، ومن ثم لم تبق حدود كل من البلاغة والأسلوبية ضمن أطر معيّنة، بل بفعل الزمن والعامل البحثي والتحليلي اتسعت مجالاتهما وأدواتهما في الدراسات النقدية"[3].

لتشمل وتستوعب كل المتغيّرات الناجمة عن التّطور العلمي والفكري الذي يحصل. والدراسة التجزيئية التي يجريها علم البلاغة على الخطاب الأدبي ليست عيبا، بل تعد النموذج الدقيق الذي يمكّن الناقد من الوصول إلى أحكام موضوعية وعلمية سليمة.

فمادام النقاد المعاصرون يتحرّون الدقة العلمية، فإنّ "النماذج التفتيتية للظاهرة البلاغية التي تختص بالمستوى الصرفي والتركيبي والدلالي لأشكال القلب والقصر، والحذف والتجنيس، والمطابقة والتشبيه والتمثيل والاستعارة والرمز، كل هذه تعدّ ذخرا علميا تراثيا لا يثمّن بثمن، حيث إنها تدرس اليوم دراسة علمية متجدّدة تؤكّد قيمتها وديمومتها ومن هنا نجد أن الدراسات الأسلوبية للظواهر البلاغية جاءت لتعطي مسحة جمالية، وتبث نبض الحياة من جديد في تلك القوالب البلاغية"[4].

---

(1) تمام حسان: الأصول، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1981م، ص(76/75).
(2) محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص(6/5).
(3) يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، ص69.
(4) يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، ص72.

يرى صلاح فضل أن النظر إلى النصوص الأدبية في العصر الحديث، نظرة البلاغة المعيارية القديمة غير كاف لبلوغ النقد صفة الشمولية والكلية، وعلى الناقد "أن يتعلق ببناء شبكة المتخيّل الأدبي عبر تحليل أشكال المجاز، وأنساق الصور وتكوينها للبنى التخييلية المستغرقة للنصوص بأكملها، فمثل هذا التحليل النوعي لتقنيات التعبير وتوليدها للأبنية التصويرية الكلية للأعمال الأدبية هو الكفيل بتجاوز الخواص الجزئية في النصوص الأدبية، ومحاولة الإمساك بالطوابع المميّزة لأساليبها الكلية"[1].

إنّ علم الأسلوب العربي انبثق من جذور لغوية وبلاغية، ثم تطوّر فيما بعد شأنه في ذلك شأن باقي العلوم الأخرى، وقد استفاد كثيرا من البحوث اللغوية الغربية. يقول يوسف أبو العدوس: "إن مبادئ علم الأسلوب العربي قائمة على جذور لغوية وبلاغية وهنا يمكن أن يكشف عن وجوه التلاقي بين تصور اللغويين الغربيين للغة، وما نتج عنه من فجوة أتاحت للدرس الأسلوبي الغربي والدرس البلاغي العربي، الظهور على الساحة الأدبية، ويمكن دراسة كثير من الأساليب البلاغية القديمة تحت مبدأ مهم من مبادئ الأسلوبية وهو الانزياح والاختيار، فهذه الأساليب البلاغية هي نوع من الاختيار القائم على الانزياح اللغوي"[2].

إنّ "تفرد الخطاب المعني بالدراسة الأسلوبية بخصائص نوعية تميّزه عن الخطاب العادي المقصود بعملية التحليل اللغوي بما يحمله من شحنة انفعالية ضاغطة ومثيرة يستوجب التوسل بأدوات إجرائية ملائمة لموضوعها"[3].

وبحث البلاغة في الأساليب النوعية والمميّزة، ليس بحثا عن جماليات الكلام فحسب، بل يسعى للكشف عن المستور بالتغلغل في البنية العميقة للخطاب، والبلاغة تستهدف سنن العدول عن التعبير المباشر تمهيدا للنفاذ إلى أسرار خطاب السلطة المعرفية، وكشف الستار عن الحقائق الخفية الكامنة فيه وإن لم تخل من غايات جمالية.

"تأتي مقولة (العدول) باعتبارها محورا رئيسيا في البحث البلاغي يؤكّد المستوى الإخباري والإبداعي في الأداء اللغوي، وهو بهذا يمثل قيمة تعبيرية أو منبّها أسلوبيا في

---

(1) صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص93.
(2) يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، ص(88/80).
(3) محمد الناصر العجيمي: النقد العربي ومدارس النقد الغربية، ص160.

مباحث التعريف والتنكير، والحذف والذكر، والتقديم والتأخير، والإيجاز والإطناب، والالتفات، والفصل والوصل، والحروف، وخاصة حروف المعاني"[1].

كلاًّ من البلاغة والأسلوبية حاول أن يضع المتلقي في الحسبان "وكلاهما يفرض حضور المتلقي في العملية الإبلاغية، إلاّ أن الأسلوبية قد جعلت هذا الحضور شرطا ضروريا لاكتمال عملية الإنشاء، بل إنّ المتلقي ـ من المنظور الأسلوبي ـ هو الذي يبعث الحياة في النص بتلقيه وتذوقه"[2].

إن الأسلوبية استفادت من علوم البلاغة كثيرا في ميدان التجريب التطبيقي على الظواهر الأدبية، فلا يمكن الاستغناء عن البلاغة في الدرس الأسلوبي أبدا؛ لأنها معينه الذي يزخر بالقواعد الإجرائية والعلمية التي يستعين بها الناقد من أجل إجراء مقاربة أسلوبية، والعكس صحيح فقد أضافت الأسلوبية للبلاغة فلسفة التحليل وربط القيم المعنوية بالمكونات اللغوية والإيحاءات الصوتية.

والدرس الأسلوبي الحديث يركّز على المعطيات النصية ليصل إلى حقائق يقينية تؤكّد مقولة تاريخية، أو تكشف عن متعة جمالية؛ لأنّ "النص ليس كيانا يقوم من فراغ؛ وإنما هو يتصل بمنشئ حاول بعضٌ جعل النص بصمة له، وحاول بعضٌ آخر عزله عنه وإعطاءه حياة مستقلة، كما أنّ النص يتّصل من جانب آخر بمتعلق يحاول المنشئ أن يجذبه إلى تجربته الخاصة ليعايشها"[3].

قد يستعين الدرس الأسلوبي أيضا، بعلوم الفلسفة في الكشف عن العوالم النصية التي يعزّ تصيّدها بقواعد علوم الصوتيات والنحو والبلاغة، مثل الظلال الوجدانية التي تعتري الأدب الرومانسي، والرموز الموغلة في عمق التاريخ البشري كما يفعل الرمزيون في كتاباتهم.

فعلى الباحث أن يتسلّح بشتّى أنواع العلوم والمعارف والثقافات، قبل أن يجري مقاربة أسلوبية على الخطاب الأدبي، ويتعامل معه كوحدة متكاملة البناء لا مجموعة وحدات؛ لأنّ "الأسلوب ليس معطى مباشرا. إنه موسيقى بالصوت، ورسم بالكلمة، وإيحاء

---

(1) محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص6.
(2) يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، ص83.
(3) محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص5.

بالعبارة، وصورة يبيّنها النص. وهو شيء غير ذلك أيضا، ولذا تظهر فيه خافية النفس من غير توقّع، وإرادة التعبير على غير المعهود، كما تظهر به رغبة القول بشكل مخالف"(1).

بناء على ما سبق يمكن القول بأن الدرس الأسلوبي يكشف عن علاقات التواصل المتنوعة بين الإنسان المبدع الفنان ومختلف أنواع القرّاء، في الخطابات الأدبية، ويبرّر وجودية النص وكيانه، من منطلقات نقدية تناقش الخيارات المنهجية الممكنة، يمكن حصرها في ثلاثة مستويات رئيسية: "يُعنى المستوى الأوّل بعلاقة الأسلوب بمنشئه أو بشخصية صاحبه وهو ما ينتظم ضمن الدائرة التعبيرية التي افتتحها بالي، أمّا المستوى الثاني فيراجع الأسلوب مراجعة نصّية تقوم على عزل النص عن طرفيه البشريين المؤلف والمتلقي، والتركيز على المقاربة البنائية الموضوعية له، وهو ما أرساه المقترب الوظيفي الأسلوبي عند الغربيين. بينما ركّز المستوى الثالث على دراسته الأسلوب في ضوء علاقة النص بالمتلقي، والإفادة من معطيات علم النفس، فضلا عن علوم اللسان. ويأتي ريفاتير في طليعة الممثلين لهذا المستوى"(2).

تكوّن هذه المستويات الثلاثة مقاربة أسلوبية، تدرس المنطوق الأدبي المتعدّد المشارب، وتنطلق من كيانه الظاهر لتصل إلى بنيته العميقة، "فإذا كانت الأسلوبية التعبيرية دراسة لمجمل الأنظمة اللغوية، ومجمل البنيات النّصية وتأثير هذه البنيات والأنظمة على المتلقي، فإنّ الأسلوبية الأدبية التي انقسمت إلى الأسلوبية المثالية والأسلوبية النفسية، وبرغم الاختلاف والتباين بين هاذين القسمين فإنّ الأسلوبية الأدبية ترى أن النّص وحدة شاملة مرتبطة بفكر صاحبه وظروفه المكوّنة له، وإن كان هذا الاتجاه ينظر إلى النص نظرة شمولية متكاملة، فإنّ الأسلوبية البنيوية ترى هي الأخرى النص الأدبي في ضوء بنيته الكلية وعلاقاته الداخلية، في حين أن الأسلوبية الوظيفية تركّز على الوظيفة الشعرية للنص، بوصفها وظيفة إبلاغية إيصالية"(3).

---

(1) منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص(86/85).

(2) بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، سنة(1431هـ/2010م)، ص175.

(3) بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، ص(175/174).

وقد كان "الشاعر القديم يتبوّأ مرتبة عالية من حيث أنه مؤهل دون سائر الناس لمحاكاة الطبيعة وترجيع صوت القوى الكونية والعقل الكلّي"[1]. والناقد الشاعر حازم القرطاجني يعدّ من كبار النقّاد العرب القدامى الذين أسهموا في تطوير الفكر العربي النقدي، وهو الناقد الوحيد الذي استطاع أن يجمع بين الثقافة العربية والفلسفة اليونانية.

حيث أصبح في العصر الحديث مصدرا يرجع إلى آرائه النقدية الباحثون في كل المسائل تقريبا لما له من إسهامات نقدية وفكرية نيّرة، أبت أن تموت معه، فكتابه النقدي <<منهاج البلغاء وسراج الأدباء>> يمثل الجسر الرابط بين الفكر النقدي العربي القديم ونظيره اليوناني الغربي.

وإذا اتجه إلى تعاطي القريض ناقد مثل حازم القرطاجني، الذي يدرك خبايا قواعد صناعة الشعر، فقد ينظم أساليب شعرية مميّزة، ومن الممكن أيضا أن يخذله حسّه النقدي أثناء عملية الإبداع، فيعجز عن مجاراة فحول الشعراء الذين يفتقدون الحس النقدي.

إنّ وعيه النقدي هذا قد يبعده عن المغامرات اللغوية الجميلة، والصور الاستعارية الخلابة، والتراكيب الأسلوبية الفنية، لكن هذا يبقى في مجال الاحتمال ما لم تحقّقه دراسة أو تثبته حجة. والله سبحانه وتعالى هو الذي فطر الناس على مواهب متفاوتة ومتنوعة فما يكتسبه الإنسان من تجارب في الحياة، يمكن أن تتكامل مع مواهب أخرى وتتضافر لتعطي إبداعا يسبي العقول جمالا ويكسي الكلام حلاوة وطلاوة.

وفصول هذا البحث التي تأتي بعد هذا المدخل، يمكن أن تكشف عن الملامح الأسلوبية التي تضمّنها الخطاب الشعري في ديوان حازم القرطاجني، ومدى فعاليتها على مستوى المتلقي أو القارئ وعلى مستوى الجمالية الفنية كفن شعري، كما تحاول أن تكشف عن روح العصر ونفسية الشاعر في الآن ذاته.

---

[1] محمد الناصر العجيمي: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، ص38.

المبحث الأوّل: موسيـقى الإطـار

أوّلا - البحور الشعرية:

1 - دائرة المختلف:(الطويل، البسيط، المديد). 2- دائرة المؤتلف:(الكامل).

3 - دائرة المجتلب:(الرجز، الرمل). 4 - دائرة المشتبه:(المقتضب، المنسرح).

ثانيا - القافية وأنواعها:

أ - القافية المقيّدة:(المنحصرة في الروي، يسبقه ردف، يسبقه تأسيس).

ب - القافية المطلقة:(مجرى الكسرة، مجرى الضمة، مجرى الفتحة).

ثالثا - حروف الرّوي:(الروي المجهور، الروي المهموس).

المبحث الثاني: موسيقى الحشو

أوّلا - موسيقى الصوت المعزول عن الإطار الدلالي الأدنى (صدى الحروف):

1 - المماثلة:

أ - الأصوات المهموسة المعبرة بصفة جوهرية.

ب - الأصوات المعبّرة بصفتها الثانوية: (التكرير، المجانسة والمقاربة).

ثانيا - موسيقى الأصوات المحصورة في الإطار الدلالي الأدنى (صدى اللفظ):

1 - الترديد.

2 - التكرار.

3 - الجناس.

ثالثا - موسيقى الإطار الدلالي الموسّع (صدى التقطيع):

1 - التقطيع العمودي.

2 - التقطيع الأفقي: (الثنائي، الرباعي، السداسي، القافية الداخلية والترصيع).

الفصل الأول:

المستـوى الصـوتي

خلق الله سبحانه وتعالى للإنسان حاسّة السّمع كي يميّز أنواع الأصوات ويدرك قيمتها، فمنذ أن عرف الكلمة وأراد التواصل أحسّ بتلك النعمة، فراح يستغلّ تلك الطاقة الصوتية الكامنة في الحروف والكلمات، في عمليات تواصله مع غيره، وازداد شعوره بقيمة الصوت حين تعدّدت أغراض الكلام، وتطوّرت حياته وتنوّعت أغراضه فيها وازداد إحساسا بتلك القيمة حين أراد المبدعون التّفنّن في القول.

وكان الإنسان العربي على غرار الأجناس الأخرى واحدا من الذين استشعروا ذلك، فراح ينظم الكلام وينشئ القصيد، آبها بقيمة الأصوات والأوزان والقوافي أكثر فكان الشعر العربي جنانا حياضه الموسيقى تملأها جداول النغم المتنوعة، وقد أشارت كتب النقد إلى ذلك في إسهاب وتفصيل. يقول الجمحي: "وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن ومنها ما تثقفه اليد ومنها ما يثقفه اللسان من ذلك اللؤلؤ والياقوت لا يعرف بصفة ولا وزن دون المعاينة ممن يبصره"[1].

فمن عبارة ابن سلام الجمحي التي يقول فيها: "ومنها ما تثقفه الأذن"، يمكن أن نستدلّ على ضرورة توفر الصوت والموسيقى في الشعر التي تستحسنها الأذن ويطيب لها الخاطر، لما لهذه الحاسة من قوة التّأثير على باقي الحواس، وقد تحدّث القرآن الكريم عن هذه الحاسة المهمة، بل وأكثر من ذلك فقد حمّلها مسؤولية السمع المحرّم، وبدأ بها في الذكر الحكيم قبل البصر والقلب مخاطبا الإنسان، بقوله تعالى: **(إِنَّ السَّمْعَ وَالبَصَرَ والفُؤَادَ كُلُّ أُولَئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْؤُولاَ)** [2].

ذكر صاحب كتاب "عيّار الشعر" جملة من الشروط التي يتقوّم بها الكلام المنظوم، حيث يرى أنه من "الواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة لطيفة مقبولة حسنة مجتلبة لمحبة السامع له والنّاظر بعقله إليه، مستدعية لعشق المتأمّل في محاسنه والمتفرّس

---

(1) ابن رشيق: العمدة، ج1، ص107.

(2) الإسراء: الآية 36.

في بدائعه، فيحسبه جسما ويحقّقه روحا، أي يتقنه لفظا ويبدعه معنى، ويجتنب إخراجه على ضد هذه الصفة فيكسوه قبحا ويبرزه مسخا، بل يسوّي أعضاءه وزنا، ويعدّل أجزاءه تأليفا، ويحسن صورته إصابة، ويكثر رونقه اختصارا، ويكرم عنصره صدقا... ويعلم أنّهُ ثمرة لبّه وصورة علمه والحاكم عليه أو له"(1).

لقد شخّص ابن طباطبا الشعر في صورة الإنسان ومثّل وزنه بهيكله وتجانس أطرافه وهكذا يكون قد أعطى أهمية بالغة للوزن والموسيقى في بناء الخطابات الشعرية ودلالاتها وانسجامها، كما يحبّ الإنسان أن يكون في منتهى الجمال والاتزان.

أمّا ابن رشيق فيرى أنّ: "الكلام كان كلّه منثورا، فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها وطيب أعراقها، وذكر أيّامها الصالحة وأوطانها النازحة، وفرسانها الأنجاد وسمحائها الأجواد، لتهز أنفسها إلى الكرم، وتدل أبناءها على حسن الشيم فتوهّموا أعاريض، جعلوها موازين الكلام، فلمّا تم لهم وزنه سمّوه شعرا، لأنهم قد شعروا به، أي فطنوا"(2).

كما يقول في باب حد الشعر وبنيته: "الشعر يقوم من بعد النية من أربعة أشياء وهي: اللفظ والوزن والمعنى والقافية؛ فهذا هو حد الشعر؛ لأن من الكلام موزونا مقفى وليس بشعر، لعدم القصد والنية، كأشياء اتزنت من القرآن ومن كلام النبي صلى الله عليه وسلّم وغير ذلك مما لم يطلق عليه أنّه شعر..."(3).

لقد جعل ابن رشيق بعد النية والمقصدية، من أهم مكونات البنية الشعرية: الوزن والقافية ويفهم من هذا الرّأي أن الوزن شيء والقافية شيء آخر. وقد تحدّث إخوان الصّفا عن أجود الكلام فقالوا: "إنّ أحكم الكلام ما كان أبين وأبلغ، وأتقن البلاغات ما كان أفصح، وأحسن الفصاحة ما كان موزونا مقفّى، وألذّ الموزونات من الأشعار ما كان غير منزحف،

(1) أبو الحسن محمد بن أحمد، ابن طباطبا العلوي: عيّار الشعر، تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، منشورات مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، دت، ص(204/203).
(2) ابن رشيق: العمدة، ج1، ص17.
(3) المرجع نفسه: ج1، ص127.

والذي غير منزحف من الأشعار هو الذي حروفه الساكنة وأزمانها مناسبة لحروف متحركاتها وأزمانها"[1].

في هذا القول ربط إخوان الصفا الفصاحة بالوزن والقافية، لما لهما من علاقات ووشائج وطيدة واعتبروا أنّ أحسن الكلام هو الموزون المقفى أي الشعر، ولكنّهم استقبحوا المنزحف منه بسبب عدم توازي حركاته وسواكنه مع أزمنتها.

ويقول حازم القرطاجني في صناعة النظم: "النظم صناعة آلتها الطبع، والطبع هو استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحى به نحوها؛ فإذا أحاطت بذلك علما قويت على صوغ الكلام بحسبه عملا، وكان النّفوذ في مقاصد النظم وأغراضه وحسن التّصرّف في مذاهبه وأنحائه إنّما يكونان بقوى فكرية واهتداءات خاطرية[2] تتفاوت فيها أفكار الشعراء"[3].

يرى حازم أن طبع الذات المتذوّقة للشعر، وحواسها المختلفة والتي منها السّمع ـ وما لهذه الحاسة من قوة التّأثير في المتلقي ـ القوة المميّزة لحسن الكلام من قبيحه، وهو ينظر إلى التجربة الشعرية كعمل متكامل كما تتكامل حواس الإنسان مع أعضاء الجسم.

أمّا ابن خلدون فيعرّف الشعر قائلا: "هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصّل بأجزاء متّفقة في الوزن والرّوي، مستقلّ كل جزء في غرضه ومقصده عمّا قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به"[4].

إنّ ابن خلدون في هذا التّعريف صرّح بشيء مهم ألا وهو الرّوي الذي يلعب دورا بارزا في البنية الموسيقية للشعر؛ لأنّه آخر حرف من القافية الذي يبقى صداه يتردّد في أذن السامع، وقد قدّم ذكر البلاغة والاستعارة في صناعة الشعر على الوزن والروي وكأنّه يشير ضمنيا إلى علاقة البلاغة بالموسيقى في الشعر.

---

(1) إخوان الصّفا: رسائل إخوان الصّفا وخلان الوفاء، منشورات دار بيروت للطباعة والنّشر، بيروت، لبنان، (1403هـ/1983م)، مج1، ص218.

(2) القوى الفكرية والاهتداءات الخاطرية عند حازم عشر قوى: <<القدرة على التشبيه، تصور كليات الشعر ومقاصده ومعانيها، تصور صورة للقصيدة، تخيل المعاني، ملاحظة وجوب التناسب بينها. التهدّي إلى العبارات الحسنة الموفية بالأغراض، التحيّل في جعل المباني متزنة متناسقة، القدرة على الالتفات، حسن التوصيل بين أطراف الكلام، القوة المائزة بين حسن الكلام من قبيحه>>. أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص(201/200).

(3) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص199.

(4) عبد الرّحمن بن خلدون: مقدمة ابن خلدون، ص(635/634).

أمّا حين قال:<<مستقل كل جزء في غرضه ومقصده عمّا قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة>> ففي ذلك إشارة إلى وحدة البيت، وتنوع الأغراض في القصيدة الواحدة، ومحاكاة السابقين عليه في التصوير والتشخيص.

وهذا الرّأي يعود إلى العصر الجاهلي رغم أن مفهوم الشعر في زمنه تطوّر تطوّرا بارزا وابتكر الشعراء في فن تصوير المعاني أشياء جديدة لم تكن معهودة من قبل ومفهوم الشعر عند سابقيه أخذ يرسم خطاه الصحيحة، مثل ما رآه حازم القرطاجني ونظراؤه النقّاد، لذلك يمكن القول أن الجزء الثاني من التعريف تغلب عليه الصبغة التاريخية القديمة أكثر من الروح النقدية والفنية.

هذه بعض الآراء القديمة التي أرادت أن تضبط مفهوم الشعر، وحاولت أن تبدي رأيها فيه، فجاءت أقوالهم متفاوتة في تحديد مفهومه، والشيء المؤكّد فيها ـ بلا جدال ـ هو الجانب الموسيقي الذي يتعلّق بالأوزان والقوافي، فقد ورد ذكر الوزن لفظا في جل تعاريفهم، يستثنى منهم تعريف حازم القرطاجني، الذي مزج فيه بين الثقافة العربية والفكر الفلسفي اليوناني، لكن رغم ذلك قد يستشفّ من عموم كلامه أن الوزن حاضر والموسيقى ضرورية في تعاطي القريض، إذ بهما يرتقي النظم على الكلام العادي، ويميّز الشعر عن غيره من صنوف فنون القول.

ما يمكن ملاحظته على هذه المفاهيم التي اهتمت بتعريف الشعر عموما هو انتباههم "إلى أنّ تأثير الموسيقى في الشعر أسرع من تأثير عناصره الأخرى، الأمر الذي جعلهم يعرّفون الشعر بأنّه كلام موزون مقفى دال على معنى"[1].

وقد ورد في الأثر "أنه ليس من خلق الله تعالى أحسن صوتا من إسرافيل، وأنه إذا شرع في السماع يقطع على أهل السموات السبع صلاتهم وتسبيحهم، ثم إذا ركبوا الرفارف وأخذ إسرافيل في السماع يكون غناؤه بأنواع الغناء لكن من التسبيح والتقديس للملك القدوس فلم يتخلف عن حضوره شجرة في الجنة ولم يبق فيها ستر ولا باب إلاّ ارتجّ وانفتح ولم تبق حلقة على باب إلاّ طنّت بأنواع الطّنين كلها ولم تبق أجمّة من آجام الذهب ولا قصبة فيها إلاّ زمرت بفنون الزمر، وغنّت الحور العين وكذلك جميع طيور الجنة.

[1] أحمد فوزي الهيّب: إيقاع الشعر العربي من الدائرة إلى الحرف، دار القلم العربي، دار الرفاعي، حلب، سوريا، ط1، سنة(1424هـ/2004)، ص7.

والعارفون بالأساطير اليونانية سيذكرون عند قراءة هذا الخبر قصة أورفيوس وأثر موسيقاه في الأحياء والجمادات"[1].

لعل هذا الذي جعل الشاعر العربي يطمح بموسيقى شعره إلى محاكاة النغم المثالي الذي يطربه الملك إسرافيل عليه السلام حين ينفخ في الصور.

أمّا الدراسات الحديثة فترى أن "الفاعلية الشعرية تنامت وازدهرت في غياب أي وعي لوجود نظام نظري لتشكلات الإيقاع الشعري. لكن الحس المعجز بحركة الإيقاع وتغيراته كان دون شك، خصيصة فطرية جذرية في الإنسان ـ الشاعر ـ ومؤسّسا حيويا قد يكون أثره أعمق بكثير ممّا نقدّر له الآن في تطوّر الخلق الشعري واتخاذ الصور التي اتخذها"[2].

ويرى حسين نصّار: "أنّ الشعر أحد الفنون القولية ومادته الأصوات اللغوية، ولمّا كانت هذه الأصوات جرسا ذا دلالة كان الشعر موسيقي ومضمونا ذا طبيعة خاصة"[3]. وهذا الرّأي وضّح فكرة جليلة تتمثّل في دور مصوّتات اللغة وعلاقتها بالمعاني داخل البنى الشعرية المتكاملة.

أمّا مصطفى حركات فيرى أن "مفهوم الشعر مرتبط عند القدماء بمفهوم الوزن فهم يعرّفونه بقولهم <<الكلام الموزون المقفى>> بإمكاننا أن نثور ضد هذا التّعريف الذي يظهر لنا ضيقا وأن نشترط في اللغة الشعرية شروطا متعدّدة كقوة التعبير، وجمال الألفاظ وعمق المعاني، وتناسق الأصوات ولكنّه لا يمكننا أن ننكر المكوّن الأساسي الذي تخضع له القصيدة والذي يميّزها عن غيرها من النصوص الأدبية أي المكوّن الوزني"[4].

أراد مصطفى حركات أن يثور على المفاهيم القديمة الضيقة التي تحصر الشعر في الوزن والقافية، وقدّم عوامل أخرى من شأنها أن تساهم في البنية الصوتية؛ لأنّ البنية الشعرية تتعدّى حدود دائرة التعاريف القديمة الضيقة، لكنّه لم ينكر دور الوزن والقافية بل

---

(1) إحسان عباس: فن الشعر، دار صادر، بيروت، دار الشروق، عمان، ط1، سنة1996م، ص55.
(2) كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل، ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1981م، ص43.
(3) حسين نصّار: القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، (1422هـ/2002م)، ص33.
(4) مصطفى حركات: قواعد الشعر (العروض والقافية)، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر1989م، ص10.

أضاف أدوات موسيقية أخرى، وأثار قضية تكامل الصوت والمعنى في بنية اللغة وعلاقتها بالدّلالة الكلية للمنطوق الشعري.

ومنه "فإن الشعر لن يتحقق إبداعا جميلا إلاّ إذا تحقّق روحًا وجسمًا، أي بتحقيق الدلالة التي تستند إلى الإيقاع الموسيقي المبني على جمال الصياغة"(1). ويستشعر مصطفى ناصف ذلك التكامل فيقول: "إنّنا في الشعر نطلب من الاستعمال الاستعاري أن يكون ذا نغمة"(2).

من هنا بدأت تتضح الرؤية أكثر حول الموسيقى الشعرية وعلاقتها بالمعنى وسر استحباب النفوس للشعر والميل إليه أكثر من فنون الأدب الأخرى، بسبب "ما يمكن أن ينجم عن تآلف موسيقى المعنى، ومعنى الموسيقى من إبداع"(3). ولعل ذلك ما انتبه إليه بعض النقاد القدامى، فلم "يكن من قبيل المصادفة أن يرُدَّ العرب الشعر إلى الجذر اللّغوي <<شَعَرَ>> الذي يعني الفطنة وإدراك ما لا يدركه البشر العاديون أو يشعرون به، ولذلك تميّز الشعراء على أقرانهم بما أنزلهم منزلة أنبياء الأمم"(4).

والمتأمل في هذه الآراء يستشفّ ذلك الربط المنطقي بين الصورة الشعرية وموسيقى العبارات والجمل، ويلمح ذاك التلازم والتلاحم بين اللفظ والنغم والمعنى؛ "لأنّ القصيدة العربية تمتلك طاقة موسيقية هائلة فهي إلى جانب الإيقاع العروضي المتمثّل في الوزن والقافية، تعتمد على الطاقات والإمكانات اللغوية في تجسيد التكامل الموسيقي للنص الشعري، ويظهر هذا البعد الفنّي في جمالية التّفاعل بين الصورة الشعرية وبين إيقاعاتها المتنوعة، فللموسيقى الشعرية دور هام في عملية التعبير الجمالي والتّصوير الفني، وإليها يرجع الفضل في اتساع دلالات الألفاظ وتقوية أثرها في نفوس المتلقين"(5).

من خلال هذا الرأي بات واضحا مدى تفاعل الصور والأصوات، في الخطاب الشعري، وأكثر من ذلك فإنّه في الأخير يرجّح الكفّة إلى الموسيقى التي تشعّ دلالات الألفاظ

(1) صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية، الأيام(شركة ذات مسؤولية محدودة للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة)، المحمدية، الجزائر، الملكية (شركة ذات مسؤولية محدودة)، القبة، الجزائر، ط1، (1996م/ 1997م)، ص13.

(2) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، سنة (1401هـ/1981م)، ص3.

(3) أحمد فوزي الهيّب: إيقاع الشعر العربي من الدائرة إلى الحرف، ص12.

(4) جابر عصفور: رؤى العالم، عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، ص6.

(5) نور الدين السّد: الشعرية العربية، ص106.

وتنشرها فتتسلط على نفوس المتلقين للشعر. وقد أكّد هذا الرأي أحمد فوزي الهيّب حين أقرّ بوجود علاقة بين العروض والبلاغة، بقوله "إنّ الإيقاع العروضي الجزئي صورة من الإيقاع البلاغي الكلّي، وإذا بالحركات والسكنات علامات على الإيحاءات والإشارات وإذا بالنّغم يرجع إلى التّجريد مثلما يُردُّ بالتجريد إلى النغم"[1].

تدخل الدراسة البلاغية مع الدراسة العروضية في مكوّنات الخطاب الشعري فتنتج باتحادهما وشائج متينة تتكامل في تلوين الفن والإبداع، فكلاهما يكمّل الآخر، فيزداد الكلام بهما حلاوة وطلاوة. يقول حازم القرطاجني: "قد صحّ بالاعتبارات البلاغية في تناسب المسموعات وتناسب انتظاماتها وترتيباتها... ومعرفة طرق التناسب في المسموعات والمفهومات لا يوصل إليها بشيء من علوم اللسان إلاّ بالعلم الكلّي في ذلك وهو علم البلاغة الذي تندرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب والوضع"[2].

هذا ما يجعل القارئ يتمعن في فن التصوير الشعري، ويتفاعل مع الإيقاع الموسيقي والنغم الصوتي، "فلا شعر بلا موسيقى يتجلّى فيها جوهره، وتؤثّر في السامعين وتعيدهم إلى طبيعتهم الفطرية، أو تؤجّج ما في أعماقهم من طاقات وتفجّرها وتجعلهم يشاركون الشاعر عواطفه ومعانيه وأخيلته ويتوحّدون معه، الأمر الذي يعني أن الموسيقى لبّ الشعر وعماده"[3].

إنّ الموسيقى تحضر في كل الفنون القولية الجميلة "وهي ما ينبغي أن تؤول إليه الفنون جميعا، فبقدر وضوحها في فن من الفنون، ينتمي ذلك الفن إلى عالم الجمال"[4].

وهناك من يرى أن الكون كلّه قائم على نغم موسيقي، فكل الحركات والاختلافات التي تنشأ بين مظاهر وظواهر الطبيعية، وما تحدثه من حركات وسكنات هي عبارة عن إيقاعات طبيعية. وقد استطرد حسين نصّار في البحث عن الإيقاع عند مختلف النّقّاد الغربيين، فخلص إلى السؤال التالي: "ما الإيقاع؟ يمكن أن نوسّع نظرنا فنقول مع متّس لوسي(Mattis Lussy): <<الإيقاع هو الحياة، والحياة هي الإيقاع>>؛ إذ نجده مسيطرا على كلّ شيء في الطبيعة والإنسان: فالإيقاع نراه ذا اليد العليا في نظام الكون: في دوران

(1) أحمد فوزي الهيّب: إيقاع الشعر العربي من الدائرة إلى الحرف، ص(9/8).
(2) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص226.
(3) أحمد فوزي الهيّب: إيقاع الشعر العربي من الدائرة إلى الحرف، ص160.
(4) المرجع نفسه: ص10.

الكرة الأرضية، وتوالي الفصول، وتعاقب الليل والنّهار، وفي أصوات الطبيعة من هدير الموج، وحفيف الشجر، وزقزقة العصفور، وفي الإنسان نجد إيقاعا منتظما في جميع الأجهزة اللاإرادية، مثل وجيب القلب، وتعاقب الزّفير والشهيق، وفي حركاته وسكناته من تبادل الأيدي والأرجل في السّير، وإشارة في الحديث"[1].

مازال يتتبّع حسين نصّار ويتقفّى أثر الإيقاع في كل مكان وفي كل شيء عند الغرب حتى وصل إلى الفنون، فيقول: "ويمكن أن نضيّق مجال النظر على الفنون وما شابهها فنقول مع فنسنت داندي(Vincent Dandy): إن الإيقاع هو تنسيق النسب في المكان والزمان تنسيقا منظما، إذ نجد فيها إيقاعا ندركه بالسمع في بعضها، وبالبصر في بعضها الآخر"[2].

ثم يصل في الأخير إلى فن الشعر والنّظْم والأشطر، فيدقّق ملاحظته على تناسق الأصوات والأنغام وتكاملها في النص الشعري، فيقول: "ويمكن أن نقتصر على الموسيقى فنقول مع السيّدة أميمه أمين فهمي: إن الإيقاع هو تنظيم الأصوات المكوّنة لأي لحن إلى وحدات زمنية متساوية، ولا مانع أن تنقسم هذه الوحدات أيضا إلى أجزاء متساوية أو مختلفة النّسب من حيث الطول والقصر"[3].

يرى أحمد فوزي الهيّب أن الموسيقى تعبر عن أحوال قد يعجز التعبير اللغوي عنها وإيحاءات قد يقصر التشخيص التصويري عن إدراكها، فلا سبيل يوصلها إلى الروح الإنسانية إلا النغم الموسيقي. "حنانيك أيها الإيقاع اللانهائي يتنزّل سحرا على رمال الصحراء، لينساب سحرا في حروف الشعراء، حتّى إذا ما ألفته الأذن وصَبَتْ إليه الروح انتقش رمزا ليس إلى فك أسراره سبيل"[4].

قد تجعل بعض الأنغام الموسيقية الخطاب الشعري حقلا لتفاعلات متشعّبة وطريفة "فيتساءل المرء من أين انسابت هذه الموسيقى حتّى تفاعلت؟! أمن أسى الرمل، أم لوعة

---

(1) حسين نصّار: القافية في العروض والأدب، ص34.
(2) المرجع نفسه: ص34.
(3) المرجع نفسه: ص34. نقلا عن: المعلم في الإيقاع الحركي، ص6.
(4) أحمد فوزي الهيّب: إيقاع الشعر العربي من الدائرة إلى الحرف، ص7.

الإبل أم حيرة المها، أم جوى الخدر، أم إثمد الليل، أم رؤى الشفق؟! أم من صمت المكان، أم من حفيف الزمان؟!"[1].

فمن هذا كلّه يمكن التوصّل إلى نتيجة مفادها أن دراسة الخطاب الشعري لا تكتمل إلاّ بدراسة موسيقاه وإيقاعه، والعلم الذي يختص بهذا الجانب في الشعر هو علم العروض وعلم الأصوات الحديث (الصوتيات).

يفحص الباحث في علم العروض البنى المتعدّدة التي يتكون منها الخطاب الشعري فحصا دقيقا ليتوصل إلى نتائج، تكشف عن القدرة الإبداعية التي يمتلكها الشاعر، يقول الأصمعي: "ولا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلا حتى يروي أشعار العرب ويسمع الأخبار ويعرف المعاني وتدور في مسامعه الألفاظ، وأوّل ذلك علم العروض ليكون ميزانا له على قوله"[2].

علم العروض[3]هو الهيكل الأساسي لإيقاع الشعر ووزنه، لذلك وجب على الشاعر أن يعرض تجربته على هذا الميزان، حتى يرى ما جادت به قريحته، ويسمع نبرات الأصوات التي وظّفها فيه، وكيف تنعكس أصداؤها على النفس الإنسانية.

هذا العلم له قواعد وإجراءات يعتمد عليها الناقد في الكشف عن خبايا الأوزان والأنغام التي تشكّلها الخطابات الشعرية، ولا يمكن أن يستبدل بعلم آخر ينوب عنه، كما يزعم بعض المحدثين الذين يؤمنون بفكرة أن علم الأصوات كفيل بدراسة موسيقى الشعر لأن "العروض هو العلم الوحيد الذي يمكن من خلاله أن نفرّق بين الشعر وغيره من فنون القول الأخرى، لأنه لا يمكن لعلم الأصوات (الصوتيات) أن يقوم مقامه، باعتباره علما يدرس أصوات اللغة في جميع أشكالها، فهو لا يفرّق بين الشعر والنّثر"[4].

---

[1]أحمد فوزي الهيّب: إيقاع الشعر العربي من الدائرة إلى الحرف، ص7.

[2] ابن رشيق: العمدة، ج1، ص(207/206).

[3] "العروض لغة الناحية، ومنه قولهم "أنت معي في عروض لا تلائمني" أي في ناحية. واصطلاحا: هو العلم الذي يضبط أوزان الشعر، فيعرف به صحيحه من مكسوره، فهو ناحية من علوم الشعر، وربّما تكون هذه التسمية من العَرْضِ، أي أنّه سمي عروضا لان الشعر معروض عليه، ويقاس به. وواضع علم العروض هم العالم اللغوي الفذ الخليل بن أحمد الفراهدي، المتوفى على الأرجح سنة خمس وسبعين ومائة من الهجرة. ولهذه سميت الناقة التي تعترض في سيرها عروضا؛ لأنها تأخذ في ناحية دون الناحية التي تسلكها، وقيل هي مكة والمدينة شرّفهما الله تعالى وما حولهما" ـ أحمد سليمان ياقوت: التسهيل في علمي الخليل، دار المعرفة، الإسكندرية، مصر،1999م، ص(3/1).

[4] نور الدين السد: الشعرية العربية، ج1، ص86.

ردّ وليد شتّوح على هؤلاء الذين يدعون إلى التخلّص من الوزن والقافية وإبعاد الإيقاع عن الشعر، ويعتقدون أن الموسيقى لا علاقة لها بفعالية التجربة الشعرية وما بحور الشعر الخليلية إلاّ تقييد وتضييق وخنق للخطاب الشعري الحديث، بل تجعله رهين الرتابة والجمود ينأى بالشعر عن فضاءات المعاني الحداثية الواسعة، بقوله: "لقد وقع بعضهم في وهم المعنى الحداثي فظنّوه ـ عن جهل ـ إلغاء التشكيل الداخلي والخارجي في معمار القصيدة، فألغوا الإيقاع واسكتوا الصوت في دلالته الشعورية والإحساسية وفي تعبيريته وتركيبته، وبالتالي أغلقوا كل سالكة الطرق أمام الحراك النّفسي للمبدع والمتلقي في الوقت نفسه، وما عاد أمام الشاعر المعاصر أي مجال لاستعمال الموجات النفسية التي تحملها موسيقى الشعر"(1).

هنا تجدر الإشارة إلى أن دراسة الشعر لا تكتفي بعلم العروض المعياري، ولا ينبغي أن تغلب عليها المنهجية العلمية الصارمة أو العدّ الرقمي الإحصائي الجافّ، بل يجب ربطها بالانفعالات النفسية والحالات الشعورية للمبدع، وقد تتعدّى ذلك لتصل إلى الظلال الوجدانية والانفعالات الذوقية التي تختزن في النص الشعري أيضا. فالأسلوبية الصوتية "تعتمد على الاحتمالات الذوقية التي تنأى بالعروض عن أن يكون علما رقميا محضا، وتقترب به من التوازنات الموسيقية التي ترجع إلى ما للنفس من أصداء لا إلى ما للعقل من أبعاد"(2).

والباحث في موسيقى الشعر العربي يجري مقاربة "يتسع الدرس فيها إلى كل ضروب الموسيقى المطلقة. غير المشروطة. كما يتسع فيها الدرس إلى الحركة حتى إذا لم تكن مولدة من موسيقى معينة"(3).

ودراسة المستوى الصوتي في شعر حازم القرطاجني تقتضي وضع مبحثين اثنين هما: مبحث موسيقى الإطار ومبحث موسيقى الحشو، ففي المبحث الأوّل "أعالج ما يتولّد من إيقاع موسيقي عام عن تركيب الأصوات في القصيدة بمقتضى <<الوجوب>> ونعني

---

(1) مجلة الموقف الأدبي: العدد رقم373. ص(8/5).
(2) أحمد فوزي الهيّب: إيقاع الشعر العربي من الدائرة إلى الحرف، ص9.
(3) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، سنة 1981م، ص(20/19).

بالوجوب ما يندرج في اختيارات الشاعر المبدئية في نظم الشعر ويشمل ذلك البحور والقوافي"[1].

أمّا في المبحث الثاني فسأدرس "ما يتولد من إيقاع موسيقي متميز عن تركيب الأصوات في القصيدة بمقتضى <<الجواز>> ونعني بالجواز ما لم يندرج في اختيارات الشاعر المبدئية في نظم شعره، وما لم يكن جوهريا، بحيث قد يستخدم في بيت دون آخر أو في مجموعة أبيات دون أخرى، فوجوده أو انعدامه لا ينجرّ عنه خلل موسيقي أو تحريف"[2].

المبحث الأوّل: موسيقى الإطار

أوّلا ـ البحور الشعرية:

إن البحث في أوزان قصائد القرطاجني، يُعنى بإبراز أوزان بحور الخليل بن أحمد الفراهدي، ومدى ملاءمتها للأغراض الشعرية التي طرقها، حتى وإن كان هذا الاتجاه ـ ملاءمة الوزن للغرض أو العكس ـ مازال في باب الدراسة والبحث؛ لأنّ الدراسات النقدية لا تقدّم نتائج نهائية ودقيقة، وما كان من أراء في هذا الاتجاه مازال خاضعا لمبدأ التنظير والتقعيد.

وقد أشار لهذه القضية حازم القرطاجني حين تحدث عن الأوزان الخليلية ودرجات حضورها المتفاوتة في النص الشعري القديم. "ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الأعاريض وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان. ووجد الافتنان في بعضها أعم من بعض. فأعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط. ويتلوها الوافر والكامل. ومجال الشاعر في الكامل أفسح منه في غيره. ويتلو الوافر والكامل عند بعض الناس الخفيف. أمّا المديد والرمل ففيهما لين وضعف، وقلّما وقع كلام فيهما قويّ إلاّ للعرب وكلامهم مع ذلك في غيرهما أقوى. وقد نبّه على هذا في المديد أبو الفضل ابن العميد. فأمّا المنسرح ففي اطراد الكلام عليه بعض اضطراب وتقلقل، وإن كان الكلام فيه جزلا. فأمّا السريع والرجز ففيهما كزازة. فأمّا المتقارب فالكلام فيه حسن الاطّراد إلاّ أنه من الأعاريض الساذجة المتكرّرة الأجزاء. وإنما تستحلى الأعاريض بوقوع التراكيب المتلائم

---

[1] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص20.
[2] المرجع نفسه: ص(21/20).

فيها. فأمّا الهزج ففيه مع سذاجته حدّة زائدة. فأمّا المجتث والمقتضب فالحلاوة فيهما قليلة على طيش فيهما. فأمّا المضارع ففيه كل قبيحة. ولا ينبغي أن يعدّ من أوزان العرب، وإنما وضع قياسا، وهو قياس فاسد لأنه من الوضع المتنافر على ما تقدّم"(1).

ونظرا لقيمة الوزن في القصيدة نال اهتماما كبيرا من قبل النقاد والباحثين من مختلف الزوايا والنواحي، "إذ يعدّ الوزن أساس العمل الشعري وحجر زاويته، ولهذا فقد نظر نقادنا العرب إلى الوزن أنّه عنصر مهم"(2).

ومن هذا المنطلق يعدّ الوزن والقافية من الثوابت اللازمة في أي إبداع شعري قديما وحديثا، إذ لا يتقوّم أي منطوق شعري إلاّ بهما؛ لأن "الوزن والقافية هما الأساسان الفنيان الثابتان في الشعر قديمه وحديثه"(3).

ونتيجة لدورهما الفعّال في عملية إبداع النص الشعري؛ يرى حازم القرطاجني "أن الأوزان ممّا يتقوّم به الشعر، ويعد من جملة جوهره، والوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لا تفوقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب"(4).

وأكّد ابن رشيق على ضرورة معرفة الأوزان من قبل الشعراء؛ بل جعل معرفتها من الطبع السليم للشاعر، "والمطبوع مستغن بطبعه عن معرفة الأوزان وأسمائها، وعللها، لنبو ذوقه عن المزاحف منها والمستكره، والضعيف الطبع محتاج إلى معرفة شيء من ذلك يعينه على ما يحاوله في هذا الشأن"(5).

وكانت الدراسات الحديثة مستفيضة بالحديث عن الوزن والإيقاع، فزادت بعض التوضيحات حول معاني الأوزان وتفاعلها مع أدوات التعبير الشعري المختلفة في القصيدة، حيث يرى أحمد فوزي الهيّب أن: "موسيقى الشعر تتمايل الأرواح عليها طربا منذ صيغ أوّل بيت في الشعر العربي فسمع في إيقاعاته المتوازنة حُدَاءُ الإبل، وبغام الظباء، كما سمع

(1) أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص268.
(2) بهاء حسب الله: شعر الطبيعة في الأدبين الفاطمي والأيوبي، ص431.
(3) مجلة الموقف الأدبي: العدد رقم373، ص(8/5).
(4) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص263.
(5) ابن رشيق: العمدة، ج1، ص141.

بكاء النخيل وضرب ربات الخدور، وهذه الموسيقى الأخرى أشتات تتموّج مع النفس وثبات الروح"[1].

هذا الرّأي لا يخالف آراء السابقين وإنما يدعمه ويعزّزه، خاصة عندما تحدّث عن علاقة الموسيقى بالروح، "فالوزن في القصيدة العربية له خصائص فنية وجمالية هي من صميم بنية النص، فهو إلى جانب خاصيته الموسيقية التي تمنح النص إيقاعا صوتيا(فيزيائيا)، يمتلك خصائص جمالية أخرى تحدّدها العلاقة العضوية بين وحدات النّص اللغوية وبين الموضوع الذي يعبّر عن الرؤية العامّة للقصيدة"[2].

ويرى مصطفى حركات أنّ: "بنية الوزن شبيهة إلى حد كبير ببنية اللغة... فكل لغة تتكون من وحدات صوتية وهي الحروف وهذه الحروف تجمّع لتكوّن كلمات، والكلمات بإضافة بعضها لبعض تكوّن الجمل، والجمل بتجاورها تنشئ النصوص. وأصغر مكوّنات الوزن هي السواكن والمتحركات، وتجمع السواكن والمتحركات إلى أسباب وأوتاد، ومن هذه الأسباب والأوتاد تتكوّن التفاعيل، وتجاور التفاعيل يعطينا وزن الشطر، والشطران يؤلفان البيت، والأبيات تنشئ القصيدة"[3].

ولكن "ممّا يجب التأكيد عليه هو أن عنصر الوزن في القصيدة ليس مجرّد صوت وإنّما هو صوت ومعنى"[4]، وعلى هذا يمكن ربط علاقة البحر بالغرض أو المعنى الكلي للقصيدة، وهذا ما تسعى إليه الأسلوبية الصوتية التي تدرس دلالة المعنى من خلال إيحاءات الصوت.

فعلى الباحث الذي يهتمّ بدراسة الخطابات الشعرية أسلوبيا أن يسعى جاهدا إلى تبرير علاقة تلازم الصوت والمعنى في المنطوق الشعري بصفة خاصة، علّه يضيف شيئا إلى سلسلة الدّراسات التي تهتم بموسيقى الشعر ويدعمها.

وقبل الولوج في مقاربة شعر حازم، سأنوّه بالتقسيم النظري الذي ارتضاه محمد الهادي الطرابلسي في دراسته <<خصائص الأسلوب في الشوقيات>> وهو تقسيم يقوم على تصنيف أوزان البحور الخليلية حسب الدوائر التي تنتمي إليها، والرابط بينها داخل الدائرة

---

(1) أحمد فوزي الهيّب: إيقاع الشعر العربي من الدائرة إلى الحرف، ص11.
(2) نور الدين السدّ: الشعرية العربية، ج1، ص(87/86).
(3) مصطفى حركات: قواعد الشعر (العروض والقافية)، ص19.
(4) نور الدين السّد: الشعرية العربية، ج1، ص88.

أو المجموعة هو التساوي في عدد المقاطع الصوتية، وهو كما يلي: مجموعة الكامل والوافر التي يقوم كل بحر منها على **(30)** مقطعا، وتسمى هذه الدائرة دائرة المؤتلف ومجموعة الطويل والبسيط والمديد، ويقوم كل بحر منها على **(28)** مقطعا، وتسمى هذه الدائرة بدائرة المختلف، ومجموعة الرمل والرجز ويضمّ كل بحر منها **(24)** مقطعا وتسمى دائرة المجتلب، ومجموعة المنسرح والمقتضب التي يضمّ كل بحر منها **(24)** مقطعا، وتسمّى بدائرة المشتبه.

وهذا التصنيف يساعد على رصد طاقة الشاعر الصوتية على مستوى البيت وقياس طول نفسه فيه قياسا أفقيا. وهناك تقسيم آخر ستتطرق إليه الدراسة، يقوم على حساب عدد الأبيات وقياس طول نفسْ الشاعر فيها عموديا، بحسب عدد الأبيات في القصيدة الواحدة. وقد أُصطلح عليه في هذه الدراسة بـ: <<طول النفس العمودي>>.

ويجب أن أشير إلى أن المقصورة قد أخرجها عثمان الكعّاك عن ديوان القرطاجني الذي حقّقه سنة**(1965م)**، وقد أوردها محمد الحبيب بن الخوجة في كتابه: <<قصائد ومقطّعات صنعة أبي الحسن حازم القرطاجني>> الذي نشر سنة **(1972م)**. وقد اعتمدتها في هذه الدراسة لأنها تشكل ثلث شعر القرطاجني **(1006)** بيتا من مجموع **(2992)** بيتا. وما لها من تأثير بالغ الأهمية على قياس <<طول النفسْ العمودي>>، لهذا يجد القارئ نسبتين مختلفتين لكل بحر من البحور الموظفة في شعر حازم، واحدة تختص بعدد قصائد الديوان منفردة والأخرى تشمل قصائد الديوان باحتساب المقصورة معها.

1 ـ دائرة المختلف:

تضم هذه الدائرة بحر الطويل والبسيط والمديد، و"تسمّى مختلفة لاختلاف ما فيها من الضابط خماسيا وسباعيا ويفتتح بذكرها"[1]. وقد اتجه حازم القرطاجني إلى توظيف أوزان بحورها في شعره بنسب متفاوتة.

---

[1] أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن السكاكي: مفتاح العلوم، منشورات المكتبة العلمية الجديدة، بيروت، لبنان، دط، دت، ص246.

فبحر الطويل والبسيط من البحور ذات النفسْ الطويل، ومقاطعهما الصوتية **(28)** مقطعا، منها **(20)** مقطعا طويلا و**(8)** مقاطع قصيرة، أي أقلّ بقليل من مقاطع بحري دائرة المؤتلف **(30)** مقطعا.

وهذه البحور الثلاثة ممزوجة، تتركب من تفعيلتين مختلفتين. أمّا بحر المديد فالأصل فيه يتكون من **(28)** مقطعا، منها **(20)** مقطعا طويلا و**(8)** مقاطع قصيرة، لكن من حيث استعماله في الشعر فهو لا يتعدّى **(22)** مقطعا، منها **(16)** مقطعا طويلا و**(6)** مقاطع قصيرة.

والملاحظ على ما تقدّم هو اتجاه الشاعر إلى بحري الطويل والبسيط اتجاها يقوم على دعامتين أولاهما: التنويع في المقاطع الصوتية والحركات والسكنات، والثانية هي الرغبة في تمديد النفسْ أفقيا، باستعمال أربع تفعيلات في كل شطر أي بمجموع **(8)** تفعيلات عبر طول البيت إذا كان استعمال البحر تامّا، لكن بحر المديد وظّفه للدعامة الأولى فقط، وليس له من الثانية حظّ يذكر.

أ ـ بحر الطويل:

وسمي بهذا الاسم "لأنه طال بتمام أجزائه"[1]. وهو من البحور الممزوجة، يتركب من تفعيلتين مختلفتين (فعولن/ مفاعيلن)، و"أصل الطويل فعولن مفاعيلن أربع مرّات"[2]. أي يتركب من أربع تفعيلات في كل شطر (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن/ 0I0II 0I0I0II 0I0II 0I0I0II)، وبمجموع ثماني تفعيلات في كل بيت، تحتوي على **(28)** مقطعا صوتيا منها **(20)** مقطعا طويلا و**(8)** مقاطع قصيرة، وقد استعمله الشعراء العرب القدامى كما وضع في الأصل.

ذكر الزجاج أن ابن دريد أخبره عن أبي حاتم عن الأخفش قال: "سألت الخليل بعد أن عمل كتاب العروض:لما سمّيت الطويل طويلا؟ قال: لأنه طال بتمام أجزائه"[3].

وقد اتجه القرطاجني إلى بحر الطويل بنسبة تقدّر بـ:**(25٪)**، أي بمعدّل **(11)** قصيدة ومقطوعة من مجموع **(44)** قصيدة ومقطوعة في الديوان، وبهذه النسبة حلّ في المرتبة

---

(1) ابن رشيق القيرواني: العمدة، ص143.
(2) السكاكي: مفتاح العلوم، ص251.
(3) ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج1، ص143.

الثانية بعد بحر الكامل، أمّا إذا عدّت المقصورة مع قصائد الديوان فقد قدّرت نسبته بـ:(**24.44٪**)، أي بمعدّل (**11**) قصيدة ومقطوعة من مجموع (**45**) قصيدة ومقطوعة.

أمّا من حيث عدد الأبيات أي وحدة قياس طول النفسْ العمودي فإن نسبته تتراجع إلى المرتبة الثالثة بعد البسيط والكامل، وبنسبة قدّرت بـ: (**28.24٪**)، أي بمعدّل (**561**) بيتا من مجموع كلّي (**1986**) بيتا من الديوان. أمّا إذا أُحتسبت أبيات المقصورة فتصبح نسبته: (**18.75٪**)، أي بمعدّل (**561**) بيتا من مجموع (**2992**) بيتا، وبذلك يتراجع إلى المرتبة الرابعة.

والملاحظ على بحر الطويل من خلال هذه النسب، أنه يحتل المرتبة الثانية في عدد القصائد دون منازع، وقد يرجع ذلك لخاصية تفعيلاته التي تتناسب مع أغراض الشعر التي خاض فيها حازم نظمه، أو ربما يرجع ذلك لعملية المحاكاة التي ترد على خاطر الشاعر أثناء عملية الإبداع، حيث يخرج ما علق بذاكرته - بوعي أو من دون وعي - من معان قديمة وأوزان مألوفة اختمرت في خلده. "وبمثل هذا التصوّر تصبح الظاهرة الإيقاعية منهجا للرؤية يمكن استخدامه في دراسة الظواهر الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في الحياة العربية عبر تاريخها كله"[1].

أمّا من حيث عدد الأبيات فإن مرتبة بحر الطويل تتراجع إلى المرتبة الثالثة بلا عد المقصورة، والمرتبة الرابعة إذا عدّت، وقد يعني ذلك أن أبيات قصيدة بحر الطويل تستنفد طاقة الشاعر أفقيا (8 تفعيلات) عبر مدّ البيت أفقيا، فيصبح في غنى عن الإكثار من عدد الأبيات الشعرية عبر المدّ العمودي؛ لأنه بإمكانه إبراز وتصوير خلجاته الصدرية ودفقاته الشعورية بأسلوبية تعبيرية وفق المنحى الأفقي، دون الإكثار من عدد الأبيات في الاتجاه العمودي للقصيدة.

ويجب تنويه القارئ هنا لشيء مهم وهو: أن تفوّق نسب استعمال وزن بحر الطويل في عدد القصائد على نسب توظيفه في عدد الأبيات، هو اختيار ذو دلالة أسلوبية يكشف عن تموّجات انفعالية دفينة في ذات المبدع، تصاحب تفعيلات الطويل بمقاطعها الطويلة والقصيرة والمتنوعة لتبرز بعض مكامن الخطاب الشعري. وقد تنبّه العرب إلى ذلك منذ

---

(1) كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتّجلي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979م، ط3، سنة1984م، ص14.

القديم حيث "كانوا يقرضون الشعر مضمّنين فيه مختلف أحاسيسهم ومشاعرهم وتصوّراتهم وهو بذلك يعتبر <<الوعاء الثقافي>> الذي سجّل لنا بطولات وملاحم الأوّلين وسيرهم"[1].

وتعدّد الأغراض الشعرية والتنويع في المعاني بحسب المناسبات، وعاملي الزمان والمكان، وهي تعتبر قوى فاعلة في إنتاج القصائد وكثرتها، "والسبب الأوّل الداعي لقول الشعر هو الوجد والاشتياق والحنين إلى المنازل المألوفة وألآّفها عند فراقها وتذكّر عهودها وعهودهم الحميدة فيها، وكان الشاعر يريد أن يبقي ذكرا أو يصوغ مقالا يخيّل فيه حال أحبابه ويقيم المعاني المحاكية لهم في الأذهان مقام صورهم وهيآتهم ويحاكي فيه جميع أمورهم حتّى يجعل المعاني أمثلة لهم ولأحوالهم... أحبّوا أن يجعلوا الأقاويل مرتبة ترتيبا يتنزّل من جهة موقعه من السمع منزلة ترتيب أحويتهم وبيوتهم"[2].

ومن بين أغراض الشعر التي جاءت على وزن بحر الطويل في ديوان حازم هي: المدح الذي حضر في **(10)** قصائد، مدح فيها الخلفاء الحفصيين وأمراءهم، وما يمتزج بالمدح من تهنئة ووصف وغزل وشكوى... الخ. منها قصيدة واحدة مدح بها الرسول صلى الله عليه وسلم، ومقطوعة قصيرة تتعلق بوصف وردة بيضاء.

والقارئ لشعر حازم القرطاجني يلاحظ مدى اقتران غرض المدح بوزن بحر الطويل الذي يستوعب بتفعيلاته المركبة معاني الوصف ويقبل المزج بين الأغراض داخل القصيدة الواحدة، أي تضمين بعض أبيات القصيدة معاني الغزل والوصف وما من شأنه أن يتلاءم مع الإطار العام لغرض المدح دون الانتقاص من شمائل الممدوح أو إغفال أحد أوصافه.

ولمّا وصف الطبيعة لم يكثر، وقد اكتفى ببعض الأبيات المحدّدة؛ لأنه كان يتذوّق قوالب القريض وقواعد النظم ـ وهو ناقد شاعر ـ وقد يعلم أن وصف الطبيعة يتلاءم مع وزن بحر الكامل الذي يستطيع أن يجسّد ويصوّر مشاهدها المتكاملة بنغم متزن ونفس متنام بتفعيلات صافية كصفاء الطبيعة.

---

[1] الأسعد بن حميدة: الإيقاع في الموسيقى العربية، المجمع التونسي للعلوم والآداب، بيت الحكمة، قرطاج، تونس، سنة 2014م، ص84.

[2] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص249.

"ولمّا كانت أغراض الشعر شتّى وكان منها ما يقصد به الجدّ والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيّلها للنفوس، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافيا وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كلّ مقصد"(1).

وقد اختار حازم وزن بحر الطويل في غرض المدح، وكان ذلك في قصيدة تضمّنت الكثير من أشطر طللية امرئ القيس، حيث تصرّف في معانيها تصرّفات عجيبة إذ حوّل معاني أشطر الطللية التي اشتملت على بكاء الديار والأحبة ووصف الطبيعة ومغامرات الطرد والقنص والتغزّل بالنساء، إلى معان مدحية تختص بالنبي صلى الله عليه وسلم، فيقول فيها:[**الطويل**]

لِعينَيْكَ قُـلْ إنْ زُرْ ِتَ أَفْضَلَ مُرْسَلِ	**قِـفَا نَبْكِ منْ ذِكْرَى حَبِيـبٍ وَمَنْزِلِ**
وفي طَيِـبَةٍ فانْزَلْ ولا تَغْشَ منزلاً	**بِسِقطِ اللِّوَى بين الدّخُـولِ فَحـومَلِ**
وزُرْ رَوْضَةً قد طالما طابَ نَشْرُها	**لِما نَسجتْهـا منْ جَنـوبٍ وَشَمْـأَلِ**
وأَثْـوابَكَ اخْلَعْ مُحْرِمـاً ومصدقاَ	**لـدى السِّتْـرِ إلاّ لبسةَ المتفَضِّلِ**
لدى كعْبةٍ قدْ فَاضَ دمعي لبُعدِها	**على النّحْـرِ حتى بلَّ دمْعِـي مَحْمَلِ**
فَيا حاديَ الآمالِ سِرْ بي ولا تقلْ	**عقرتَ بَعيري يا امْرأَ القيسِ فانزلِ(2)**

لقد ساعد طول مقاطع بحر الطويل على الاسترسال في بثّ الحمولة النفسية التي تختلج في وجدان الشاعر، ونشرها على متن الأبيات مع تطويع معاني أشطر أبيات طللية امرئ القيس لمعاني وأفكار حازم المخصوصة بمدح النبي صلى الله عليه وسلم حيث أخذ أهم الأشطر التي تخدم المعنى المراد، دون الالتزام ببنية الطللية الأصلي وذلك ما أتاح له تحويل صدور بعض أبيات الطللية إلى أعجاز في قصيدته هذه.

---

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص266.

(2) حازم القرطاجني: الديوان، تحقيق: عثمان الكعاك، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت، لبنان، د ط، سنة (1409هـ/1979م)، ص(90/89).

وقد وافق بين الاختيار التعبيري اللغوي والقالب الوزني الخاص ببحر الطويل بتصرفات عجيبة في مدّ حروف الكلمات التي عبّر بها في موضع المقاطع الممدودة وقبضها في غير ذلك، ليحدث مدّا وجزرا في النغم الموسيقي، الذي تنهض به الملفوظات اللغوية والدلالية المختصّة بمدح الرسول صلّى الله عليه وسلم والكعبة الشريفة.

فالتنويع في الحركات والسكنات الممدودة والمقبوضة التي تشتمل عليها تفعيلات بحر الطويل مناسبة للتصرّف في المنطوق الشعري وفق الرغبة الشعورية التي تبعث على الإنتاج الشعري، وتسهّل عملية نسج وتركيب العبارة اللغوية على المنوال الذي أراده الشاعر. "بمعنى أن الوزن له مزاج وطبع وشخصية قارة وثابتة ومعروف بها، وما على الشاعر إلاّ أن يخضع للمكونات <<النفسانية>> للبحر"[1].

أمّا في ما يخص ربط تسمية بحر الطويل بالخواطر الفكرية للشاعر فقد يبقى مرهونا بمبدأ الاحتمال والتوقع لدى القارئ ومدى قدرته على إيجاد تبريرات قد تعكس الموقف والرؤية أحيانا، وتختصّ بالشعور الوجداني والجو النفسي في أحايين أخرى.

ومن الوسائط الرابطة بين المعنيين التي يمكن أن تقدمها هذه الدراسة حسب الجذر اللغوي الذي اشتقّ منه اسم البحر هو (**الطول**)، والذي من جملة معانيه المدّ والامتداد والتباعد والنأي، يمكن التّوصل إلى تبرير أسلوبي طريف وهو: أن الشاعر طال بُعدُه عن الكعبة الشريفة وقبر الرسول صلى الله عليه وسلم وهو مشتاق إليهما، لكنه لا يمتلك سوى مؤهلات التعبير والنظم، نظرا لبعد مقرّ خلافة الحفصيين (**تونس**) ـ الذين عاش في كنفهم بعد رحيله عن بلاده الأندلس ـ عن مكة المكرّمة والمدينة المنوّرة الشريفتين، في زمن وسائل النقل فيه بطيئة، وزادها صعوبة استقلال الدويلات الإسلامية عن بعضها البعض نتيجة الصراع السياسي المرير.

ب ـ بحر البسيط:

وسمي بهذا الاسم "لأنه انبسط عن مدى الطويل، وجاء وسطه فعلن، وآخره فعلن"[2]. وهو من البحور الممزوجة، ويتركب من تفعيلتين اثنتين (مستفعلن فاعلن) تتشكّل

---

[1] محمد مفتاح: الشعر وتنغم الكون، التخييل الموسيقى المحبة، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، سنة(1423هـ/ 2002م)، ص87.
[2] ابن رشيق القيرواني: العمدة، ص143.

منها مقاطع الصوت في أيّ بيت شعري ينظم على وزنه، و"أصل البسيط مستفعلن فاعلن أربع مرّات وهو يستعمل تارة مثمّنا وأخرى مجزوّا مسدسا"[1].

فهو يتركب إذاً من أربع تفعيلات (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن/ 0II0I0I 0II0I 0II0I0I 0II0I) في كل شطر بمجموع ثماني تفعيلات، تحتوي على **(28)** مقطعا صوتيا منها **(20)** مقطعا طويلا و**(8)** مقاطع قصيرة. وسمي بحر البسيط بهذا الاسم؛ "لأنه انبسط عن مدى الطويل، وجاء وسطه فعلن، وآخره فعلن"[2].

وقد حظي بحر البسيط في شعر حازم القرطاجني بنسبة تقدّر بـ: **(22.72٪)**، أي بمعدّل **(10)** قصائد من مجموع **(44)** قصيدة ومقطوعة وبيتا، واحتل المرتبة الثالثة باستعماله كوزن عروضي في الديوان. أمّا إذا دخلت المقصورة في العدّ، فنسبته تقدّر بـ: **(22.22٪)**، أي بمعدّل **(10)** قصائد من مجموع **(45)** قصيدة ومقطوعة وبيتا، وبذلك يبقى في المرتبة نفسها بعد الكامل والطويل.

وقد اتجه إليه حازم في كثافة نظم أبيات القصائد أو ما يسمّى <<بطول النَّفَسْ العمودي>> بنسب متفاوتة، ففي الديوان كانت نسبة طول النّفس العمودي **(32.32٪)**، أي بمعدّل **(642)** بيتا من مجموع **(1986)** بيتا، وبذلك يرتقي إلى المرتبة الثانية بعد الكامل. أمّا باحتساب أبيات المقصورة فكانت نسبته **(21.45٪)**، وجاء على وزنه **(642)** بيتا من مجموع يقدّر بـ: **(2992)** بيتا وبذلك يتراجع إلى المرتبة الثالثة.

وهذا التغيير في المرتبة حسب الأبيات أو طول النفس العمودي قد يلفت القارئ إلى أن حازما ساعدته تفعيلات البسيط الممزوجة والممتدّة أفقيا في استرسال التعبير الشعري والتدفق اللغوي والتداعي الفكري في مختلف الأغراض.

ويعدّ بحر البسيط من البحور المركبة التي تتشكّل من تفعيلتين (مستفعلن فاعلن) تمتزج فيها الحركات والسكنات حسب مقاطع المد والقبض، وهذه الخاصية المتنوعة التي يتمتّع بها بحر البسيط ساعدت الشاعر في تنويع الأغراض من مدح وغزل وتسبيح ووصف الطبيعة بأنواعها وحتى المنظومة النحوية جاءت على وزنه.

---

(1) السكاكي: مفتاح العلوم، ص253.

(2) ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج1، ص143.

ومن ذلك يمكن استصدار منطلقات احتمالية تفسيرية تساعد القارئ على التقرب أكثر من دور البحور في الشعر، وفهم فاعلية الأوزان العروضية الخليلية في القريض حيث أن كلّما كانت تفعيلات وزن البحر الخليلي متنوعة وممزوجة من مقاطع ممدودة وأخرى مقبوضة، كانت أسهل على الشاعر كي ينسج على منوالها في الغرض المناسب.

وقد "استند حازم إلى الحكمة والمنطق والرياضيات والموسيقى لإقامة عروض ثري يربط بين الشعر وعناصر الطبيعة وطبائع الإنسان وأخلاطه؛ وهو بصنيعه هذا أحيى تقليدا ثقافيا"(1).

لأن محور الاختيار اللغوي في النظم الشعري يكون مخلّى لا ملجما، وما دام محور التأليف الوزني العروضي متنوعا، يساعد في توارد وتيرة الانفعال النفسي المتموّجة على مدّ الأبيات، ويسهّل عملية الانتقال من معنى لآخر بيسر؛ لأن القصيدة لا تسير وفق منحى وجداني واحد من المطلع إلى النهاية، والمتلقي لا يستقرّ على قدرة تركيزية واحدة مع كلّ أبيات القصيدة، لذا حري بالشاعر أن يختار الألفاظ المناسبة لشعوره الداخلي وما يحمله من خواطر ومكبوتات، وجدير به كذلك أن يتخيّر الأوزان الموسيقية المصاحبة لذلك.

ومن أجل إثبات بعض ما ذهب إليه التحليل السابق، سأحلّل مقطعا شعريا من ديوان حازم يختصّ بغرض التسبيح، يقول فيه: **[البسيط]**

سُبحـان منْ شَاءَ إمدادَ العقولِ بما أوْحَى إلى رُسُلِهِ في الأعْصُرُ القدمِ

سبحـان من تمّمَ الحسنى بِخـاتِمِهم محمَّدٍ خيـرِ مبـعوثٍ ومختَتَمِ

سبحـان من جعلَ القـرآنَ مُعجِزَةً لـه منـزَّلَـةً بالحُكمِ والحِكَمِ

سبحان من أخْرسَ اللُّسْنَ الفصَاحَ به فأضحتِ الفصحـاءُ اللسنُ كالبكمِ(2)

لقد ساعدت تفعيلات بحر البسيط بمقاطعها المركبة الشاعر على مدّ صوته الشجي في التسبيح والانتقال من معنى لآخر بيسر، حيث من انتقل معنى عام في البيت الأول هو: تنزيل الوحي على الرسل وصولا إلى خاتم الأنبياء والمرسلين محمدّ صلّى الله عليه وسلم، والانتقال بالخطاب الشعري من ذكر الأنبياء المرسلين، إلى إظهار فضل لغة الضاد عن سائر الألسن، وقد أبكمتهم حين جعلت لغة القرآن الذي ختمت به الشرائع والأديان.

(1) محمد مفتاح: الشعر وتنغم الكون، ص89.
(2) حازم القرطاجني: الديوان، ص100.

"ويستغل الشعراء وغيرهم من مصمّمي اللغة الجميلة أو الفنّية تلك الطاقة الكامنة في اللغة. وهذه الطاقة الصوتية/الدلالية لا تخالف المبدأ اللساني العام أن العلاقة بين الوحدة اللغوية وأصواتها علاقة اعتباطية (Arbitrary). أمّا في اللغة الشعرية فكثيرا ما يختفي هذا المبدأ حيث ينصهر الشكل مع المضمون واللفظ مع المعنى والصوت مع الدلالة"[1].

وقد ساعدت المقاطع الطويلة في المقطع السابق على مدّ حروف الكلمات وإخراج النفس الطويل معها ككلمة (**سبحان**) التي تكرّرت في مطلع كل بيت من القصيدة، وكلمات أخرى غير مكرّرة وردت في أبيات هذا المقطع، وجاءت كلها مواكبة لنغم التسبيح الذي تقوم عليه موسيقى القصيدة، أمّا مقاطع القبض فقد ساعدت على ظهور كلمات مشتقة تفيد التصغير والتقليل (**اللسن، القُدُمِ، الأعصر**) استعان بها الشاعر في تصوير المعاني وعبّرت عن ارتداد النفسْ بعد طوله أو لتجميعه من أجل إطلاقه.

وباجتماع كل المقاطع الصوتية ـ مدًّا وقبضًا ـ في الخطاب الشعري عند حازم القرطاجني، الذي أخرج عبرها زفراته النفسية التي اكتوى بها وألهبت وجدانه، مشكّلا أنساقا نظمية تصوّر همومه ومعاناته، تطرب لها أذن السامع من أوّل بيت في القصيدة إلى آخرها، فتجعله يسبح معها في زائنات الخلق متأملا عجائب مخلوقات الحق.

ج ـ بحر المديد:

وسمي بهذا الاسم "لتمدد سباعيه حول خماسيه"[2]. وهو من البحور المركبة و"أصل المديد (**فاعلاتن فاعلن**) أربع مرّات، وهو في الاستعمال مجزوٌّ"[3]. وبالتالي يصبح ثلاثي التفعيلة (**فاعلاتن فاعلن فاعلاتن 0|0||0| 0||0| 0|0||0|**).

تمتزج فيه تفعيلتان الأولى (**فاعلاتن**) تتكرّر مرتين، والثانية (**فاعلن**) ترد مرّة واحد يكوّنان معا مقاطع البيت الشعري الذي يأتي على وزنه، وبشكله المستعمل يصبح يتكوّن من (**22**) مقطعا صوتيا، منها (**16**) مقطعا طويلا و(**6**) مقاطع قصيرة. وهكذا يظهر أن سبب انتمائه لدائرة المختلف يعود للأصل وليس للاستعمال.

---

(1) محمد صالح الضالع: الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطبّاعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، سنة 2002م ص22.
(2) ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج1، ص143.
(3) السكاكي: مفتاح العلوم، ص252.

وقد اتجه حازم القرطاجني في شعره إلى استعمال وزن بحر المديد بنسبة قدّرت بـ: (**4.54٪**). وكان ذلك في مقطوعتين من مجموع (**44**) قصيدة ومقطوعة، أمّا نسبة اتجاهه إليه إذا عدّت المقصورة فقد قدّرت بـ: (**4.44٪**)، أي استعمله في مقطوعتين من مجموع (**45**) قصيدة ومقطوعة، وقد حلّ في المرتبة الرابعة، ولكن ليس وحيدا بل يتقاسمها مع بحر المنسرح.

وكانت نسب اتجاه المبدع إليه حسب عدد الأبيات التي تظهر طول النفَسْ في الإبداع على وزن بحر المديد في الديوان، تقدّر بـ: (**0.55٪**)، أي بمجموع (**11**) بيتا من أصل (**1986**) بيتا في الديوان، وبذلك يحتل المرتبة السادسة، أمّا إذا عدّت المقصورة فكانت نسبته تقدّر بـ: (**0.36٪**)، أي بمجموع (**11**) بيتا من (**2992**) بيتا، وحسب هذه النسبة يتراجع إلى المرتبة السابعة.

والملاحظ على النسب السابقة هو عدم اعتماد حازم في نظمه على وزن بحر المديد كثيرا، فلم يستعمله سوى في مقطوعتين تختصان بمدح ذاته الحكيمة والمتمكّنة من نواصي اللغة العربية، وقد طفحت عليهما المسحة الفلسفية والفكرية أكثر من المشاعر الوجدانية. ويمكن ذكرهما والاستشهاد بهما معا، يقول في المقطوعة الأولى: [**المديد**]

بِنْتُ فِكْرٍ لا نَظيـرَ لـها ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ صَـاغَها منْ لا نظيرَ لهُ

وأمـدَّ اللهُ خـاطِـرَهُ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ بِهُـداهُ حيـنَ أعْمَلَـهُ

فَحبـاها اللهُ إذ كمَّلتْ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ مـا حَبَـاهُ حِيـنَ كَمّلَهُ

وعلى الأقْـوالِ فضّلها ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ من على الأقْوامِ فضّلهُ[1]

يتحدّث الشاعر في هذه المقطوعة عن الحكمة التي خصّه بها المولى عزّ وجلّ دون غيره، حين فتح عليه بعقل يتدبّر، مستغلا حركات المدّ التي يمتاز بها بحر المديد ليصوغ على منوالها كلمات ذات حروف مدّ، كاشفا عن فلسفة عميقة تختزن في خواطره مفادها أن الله إذا أحب عبدا مدّه بعقل ينوّر درب صاحبه بالحكمة فيتفضل بها عن خلقه.

وهنا تظهر الأنا "المتضخمة والمتفردة الملغية للآخر... ونحن هنا نشير إلى حركة النسق المضمر عنده، وهي الحركة التي تسلب من الخطاب صفات المعقولية والمنطق

---

(1) حازم القرطاجني: الديوان، صً97.

وتجرد اللغة من قيم الفعل والمسؤولية، وتجعل الذات المتكلمة ذاتا أنانية ومصلحية وظرفية"[1]. حيث فوّض المبدع لنفسه اعتلاء الصدارة في نظم الشعر، وفصاحة اللغة وأبان مكانته المميّزة بين أقرانه، منوّها بما فضّله الخالق تبارك وتعالى، يروم من وراء ذلك كله إظهار التفوّق في البلاط الحفصي، ونيل إعجاب أمرائه.

وقد تحدّث عن الفكرة نفسها في مقطوعة أخرى، فيقول فيها: **[المديد]**

مَلأتْ من أبْدَعِ الحِكَمِ ... دَلْوَ آمالي إلى الوذمِ

بنت فكرٍ قُمْتُ إذْ قَدِمَتْ ... لِتَلقِّيها على قدمِ

فارتوى منها على ظمأ ... خاطري من مَوْرِدِ شَبِمِ

أَصْبَحْتُ أولى بما نَسَبَتْ ... لي من الإحسان والكرم

* * *

دونكم ما قد تكلّفَهُ ... خاطرٌ يَشْكو من السّأَمِ

مِنْ بَوادي الشعر هام هوىً ... ففؤادي فيه لم يهمِ

إنّ رسمَ الشّعرِ في خلدِي ... طللٌ أَقْوَى على القدمِ[2]

يتحدّث حازم في هذه المقطوعة عن سرّ تفوقه في الشعر على أقرانه، ويحاول أن يؤكّد قوّته في تعاطي القريض، وقِدَمِ علاقته به لذا ـ حسب رأيه ـ يجد سهولة في نظم القصائد والمقطوعات، مدبّجة بالحكم البليغة والأفكار النّيّرة، وهو يسوق هذه النظرة عبر بحر المديد القصير النفسْ الأفقي، والمحدود الاستعمال في الشعر العربي عامة وشعره خاصة.

و"هناك أسباب عميقة تجعل الموسيقي، أو الشاعر، يختار إيقاعا معيّنا؛ وللتعرف عليها يجب أن يهتمّ بكل المكونات الإيقاعية: المدة، واللحن، والوزن، والآلات، وارتفاع الصوت وانخفاضه، والتناغم، والتعبير، والوصل؛ إلاّ أن كل المجهودات أدت إلى نتيجة

---

(1) عبد الله محمد الغذّامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط5، سنة2012م، ص168.

(2) حازم القرطاجني: الديوان، ص112. الوذم: ما يشدّ به الدلو من جلد بين آذانها وعراقيها.

مرنة؛ هي أن الإيقاع واقع ذهني وليس شيئا واقعيا طبيعيا؛ لذلك فإنّ التأويل الإيقاعي يحتاج إلى خبرة وفهم وحساسية"[1].

وقد يرجع نزوع الشاعر حازم القرطاجني نحو الاختصار (كتابة مقطوعة) والاختزال؛ لكونه بصدد التعبير عن حكمه، والحكمة تقتضي نفسا قصيرا على مستوى الشكل ومعنا كثيفا على مستوى الدلالة؛ لأنها تصدر من فكر متعقّل ورأي متبصّر ولسان متروّ فصيح ومطبوع.

2 ـ دائرة المؤتلف:

وتتضمّن هذه الدائرة "بحرين: سمي أحدهما الوافر ويفتتح به فيها، وضابطه مفاعلتن ويتلوه الثاني ويسمّى الكامل وضابطه متفاعلن وسميت مؤتلفة لعدم الاختلاف في ضابطي البحرين"[2]. وهما من البحور الصافية ويتكوّن كلّ واحد منهما من ست تفعيلات إذا كان بحر القصيدة تامّا، ومن **(30)** مقطعا صوتيا، منها **(18)** مقطعا قصيرا و**(12)** مقطعا طويلا[3]، وقد استعمل حازم القرطاجني في شعره واحدا منهما، وهو بحر الكامل.

أ ـ بحر الكامل:

وسمي بهذا الاسم "لأن فيه ثلاثين حركة، لم تجتمع في غيره من الشعر"[4]. وهو من البحور الصافية التي تقوم على تفعيلة واحدة (متفاعلن) تتكرّر ثلاث مرآت في كل شطر (متفاعلن متفاعلن متفاعلن/ 0ΙΙ0ΙΙΙ 0ΙΙ0ΙΙΙ 0ΙΙ0ΙΙΙ)، أي بمجموع ست مرّات، إذا كان البيت تامّا، و"أصل الكامل متفاعلن ستّ مرّات وأنّه يسدّس على الأصل تارة ويربّع مجزوّا أخرى"[5].

---

(1) محمد مفتاح: مفاهيم موسّعة لنظرية شعرية، اللغة ـ الموسيقى ـ الحركة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ج2، نظريات وأنساق، ط1، سنة2010م، ص125.

(2) السكاكي: مفتاح العلوم، ص247.

(3) يتكوّن المقطع القصير من: صامت + صائت قصير مثل: الحرف بَ. ويرمز له عروضيا بالرّمز: (Ι). أمّا المقطع الطويل فيتكوّن من: صامت + صائت طويل مثل: الحرف بَا، ويرمز له عروضيا بالرمز: (0Ι)

(4) ابن رشيق القيرواني: العمدة، ص143.

(5) السكاكي: مفتاح العلوم، ص256.

وقد أكثر حازم القرطاجني من توظيف بحر الكامل في شعره، وقد قدّرت نسبته بـ: (**38.63**٪) أي بمعدّل (**17**) مرّة من مجموع (**44**) قصيدة ومقطوعة ونتفة وبيت في الديوان. أمّا نسبة اعتماده على بحر الكامل، باحتساب المقصورة مع قصائد الديوان فقد قدّرت نسبته بـ: (**37.77**٪)، أي بمعدّل (**17**) مرّة من مجموع (**45**) قصيدة أو مقطوعة أو نتفة أو بيت. وبهذه النسب يحتلّ بحر الكامل المرتبة الأولى متفردا بصدارة الترتيب العام مقارنة مع باقي البحور.

أمّا فيما يتعلّق <<بطول النَّفَسْ العمودي>>، فقد استعمله بنسبة تقدّر بـ: (**32.67**٪)، أي بمعدّل (**649**) بيتا من مجموع (**1986**) بيتا في الديوان نظمها على وزن الكامل، ويبقى بذلك محتلاّ الصدارة، ولكن باحتساب أبيات المقصورة تتراجع نسبة عدد أبياته إلى: (**21.69**٪)، أي بمعدّل (**649**) بيتا من مجموع (**2992**) بيتا نظمها.

ويستخلص من النسب السابقة أن حضور بحر الكامل في الديوان بقي في المرتبة نفسها سواء تعلق الأمر بعدد البحور أم بحساب عدد الأبيات <<طول النفسْ العمودي>> ولم تتغيّر مرتبته إلا حين احتسبت أبيات المقصورة، حيث تراجع إلى المرتبة الثانية، وهذا يعود إلى كثرة أبيات هذه الأخيرة، والتي كان عددها (**1006**) بيتا.

ويلاحظ أن القرطاجنّي حين وظّف بحر الكامل، وهو ينتمي إلى دائرة المؤتلف ويتكوّن من أطول المقاطع الصوتية (**30**) مقطعا مقارنة مع باقي البحور، وقد حضر بأعلى نسبة على مستوى القصائد وثاني نسبة على مستوى الأبيات. وذلك ما يفسّر اتجاه المبدع إلى الاسترسال والإطناب أفقيا وعموديا في عملية النظم، حسب نوع الأغراض المختارة وخصائصها.

والمتأمل في ديوان حازم القرطاجني يلمس نوعا من المرونة في استخدام بحر الكامل عبر مختلف الأغراض الشعرية التي تتناسب مع النفسْ الطويل، وهذه الأغراض يمكن ذكرها حسب درجة حضورها في شعره وفق ما يلي: المدح، وصف الطبيعة، التسبيح، الزهد، زيارة قدسية.

وقد توحي هذه الأغراض بنوع من التكامل بين المقاطع الصوتية لبحر الكامل الذي تتوالى فيه الحركات والسواكن وفق متتالية متوازنة، تواكب ما تختص به تلك الأغراض

من مقومات التعبير الشعري، الذي يجسّد الرؤية ويحدّد الموقف. "لابد أن نضع في حسابنا أن الجانب اللغوي هو المكوّن المهم، والجانب العروضي وهو الأساس الشعوري، متكاملان يؤازر أحدهما الآخر، بل ويتّحدان في إيقاع شامل سائد في النص الشعري، فلا يوجد فيه بناء صوتي خالص دون ألفاظ دالة، ولا معنى دون أداء صوتي يحمله"[1].

والنموذج الشعري التالي يقدّم توضيحا عن توظيف بحر الكامل بمقاطعه الطويلة في شعر القرطاجنّي المدحي، باعتبار أن غرض المدح يشكل حضورا كثيرا في الديوان أكثر من باقي الأغراض الأخرى.

يقول في مدح أبي زكريا ويهنئه بقدوم ابنه أبي يحيى: **[الكامل]**

خَصَمَتْ سُيُوفُكَ عَنْكَ كلَّ مُجَادِلٍ ... ألْـوَى وقد ألوت بكلِّ مجـالد

وَتـواضَعَتْ شمُّ المعـاقِلِ هيبَةً ... من كـلِّ دانٍ منك أو متبـاعدِ

وأُذلَّ عزُّ الأبْلقِ الفـردِ الذي ... أخَذَ التَّمَرُّدَ عن أخيـهِ مـارد

وإليك منهـا روضَةً مطوّلةً ... تحمى بها أنفاسُ نفسِ الحاسد

فانظرْ بِعينِ رضاكَ منها أعيناً ... نَظَرَتْ إليك بها عيونُ محـامد

وانفحْ بِجُودِكَ للأمـاني نفحةً ... حتى أرى كيف اهتـزازُ الهامد

فَيراجعُ الآمـالَ صِدْقُ رَجائها ... كالضَّوءِ يعلقُ بالذُّبـالِ الخامد

واهْنَأْ بِمَقْدَمِ مُقْتَدٍ بك في العلا ... حذوَ الشراك على مِثالٍ واحد[2]

حاول الشاعر في هذا المقطع المأخوذ من قصيدة تشتمل على **(46)** بيتا أن يجمع كل الخصال والمثالب الحميدة للخليفة وابنه أبي يحيى، فاتخذ بحر الكامل وزنا، حيث يقوم على تفعيلة واحدة تتكرّر 6 مرّاتٍ، بِنَفَسٍ طويلٍ يناسب الاسترسال في المدح وذكر المحاسن والمثالب؛ لأنه في حالة تستدعي التنامي في الوصف على الإيقاع نفسه دون كسر الرتابة الموسيقية، ومن أجل إنشاء تكامل عضوي بين أجزاء القصيدة، فتظهر في شكل لغوي متحد البناء والمعنى.

---

[1] محمد صالح الضالع: الأسلوبية الصوتية، ص135.

[2] حازم القرطاجني: الديوان، ص45.

ألوى: جدل شديد الخصام. الأبلق الفرد: حصن بتيماء، ومارد: حصن آخر، وفي أمثالهم <<تمرّد مارد وعز الأبلق>> منها: أي قصيدة الشاعر.

وقد سعى المبدع لاستفاء جوانب الموضوع واستكمال خصائص الغرض المنشود بجمع أكبر عدد من الصفات والمحاسن للممدوح، الذي كسر شوكة الحسّاد والأعداء حيث صوّره في نسق شعري تعبيري متكامل يحتوي الشيء وضدّه، فنسج خطابه وفق "بنية تقوم على ثنائية ضدّية تنبع من التمايز بين عنصرين أساسيين. وقد يفسر ما يقال هنا جزءا من حيوية (ديناميكية) عملية التلقي الأدبي. ويجلو سر عنصر رئيسي في الفن هو عنصر التوقع وعنصر آخر مرتبط به ونابع منه هو عنصر المفاجأة التي تستند أساسا إلى تغذية التوقع وتنميته ثم إخراج البنية على مسارها المتوقع وخلخلة بنية التوقعات المتشكلة في ذهن المتلقي"[1].

وقد خيّم على القصيدة جو نفسي حماسي متعقل يواكب الترديد الإيقاعي المتساوي عبر أبيات القصيدة برمتها، يراعي سلم الانتقال بالمعاني، ويواكب الارتقاء بالمدح من بيت لآخر، أدّى إلى انسجام نوعي بين الجرس الموسيقي واللغة الشعرية المشخّصة لمعاني الأصالة والعراقة في سلالة آل حفص، ولغة المبدع تنوء بحمل كل طاقات المقدرة على الخلافة واستحقاق الحكم من قبل الحفصيين، وتشي بأحقيتهم في التداول على حكم الرعية وسياسة الملك.

ونوّع الشاعر في مدحه بين الأساليب اللغوية والفنية، على نغمة موسيقية واحدة (بحر الكامل) حتى لا يكسر دعائم المشهد الوصفي المتكاملة دون تكرار مخل أو إطناب ممل، بل هو في تفاعل مستمر مع العناصر الدلالية على شكل سلسلة تترابط حلقاتها من أجل التأنق في المدح والارتقاء بالوصف وإذكاء جذوة الدلالة في إطار كلّي غير منقسم.

3 ـ دائرة المجتلب:

وهذه الدائرة "تتضمن ثلاثة أبحر أساميها: هزج، رجز، رمل، ويبدأ بالهزج فيها من حيث ينظم مفاعلتن، ويثنى بالرجز من حيث ينظم مستفعلن، ويثلث بالرمل من حيث ينظم فاعلاتن على مقتضى ترتيب الدائرة، وسميت مجتلبة لاجتلابها الأجزاء من الدائرة الأولى"[2].

---

[1] كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتّجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، سنة 1979م، ص110.

[2] السكاكي: مفتاح العلوم، ص247.

وتحتوي أبحرها على أوزان تتكون من **(24)** مقطعا صوتيا **(18)** مقطعا طويلا و**(6)** مقاطع قصيرة فهي تتقارب من حيث طول النفس الأفقي، وتحتل المرتبة الثالثة بعد دائرتي المختلف والمؤتلف من حيث عدد المقاطع الصوتية، التي تتكوّن من حركات وسكنات، يجب على الباحث أن يعرفها ويدرك وظيفتها. يقول ابن عبد ربه: "اعلم أن أول ما ينبغي أن لصاحب العروض أن يبتدئ به، معرفة الساكن والمتحرّك، فإنّ الكلام كله لا يعدو أن يكون ساكنا أو متحركا"[1].

وقد استعمل منها حازم القرطاجني في شعره بحرين وهما: الرجز والرمل. وفي الدراسة التطبيقية لوزن بحر الرجز، يُعتمد منوال طول النَّفَسْ العمودي لا الأفقي وذلك حسب كثافة الأبيات التي نظمها الشاعر على وزنه.

أ ـ بحر الرجز:

وسمي بهذا الاسم "لاضطرابه كاضطراب قوائم الناقة عند القيام"[2]. و"أصل الرجز مستفعلن ستّا، وهو في الاستعمال يسدّس تارة على الأصل ويربّع مجزوًّا أخرى ويثلّث مشطورا ثالثة على غير قول الخليل"[3]. وهو من البحور الصافية التي تتركب من تفعيلة موحّدة (مستفعلن) تتكرّر ستّ مرّات في كل بيت من الشعر يأتي على وزن بحر الرجز التّام (مستفعلن مستفعلن مستفعلن 0||0|0| 0||0|0| 0||0|0|). "وقد ورد في شعر العرب تاما ومجزوءا ومشطورا ومنهوكا، وتميّز عن بقيّة البحور في التطبيق عندهم بمظهرين:

ـ استعماله بحرا عاديا موحّد القافية كالبحور، فدخلت الأشعار التي منه في باب القصيد.

ـ واستعماله بحرا خاصّا متنوع القوافي مصرّع الأبيات، فسميت الأشعار التي على هذا النمط بالأراجيز"[4].

وقد اتجه حازم القرطاجني إلى توظيف وزن الرجز التّام في قصيدة واحدة طويلة تسمّى المقصورة أوردها محمد الحبيب ابن الخوجة كاملة في كتابه <<قصائد ومقطّعات أبي الحسن حازم القرطاجني>>. وباحتسابها مع قصائد الديوان الذي حقّقه عثمان الكعاك سنة

---

[1] أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه: العقد الفريد، شرحه ورتّب فهارسه أحمد أمين وآخرون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، مصر، ط3، سنة 1965م، ص424.

[2] ابن رشيق القيرواني: العمدة، ص143.

[3] السكاكي: مفتاح العلوم، ص258.

[4] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص23.

(1965م)، تقدّر نسبتها بـ: **(2.22٪)**، أي قصيدة واحدة من مجموع **(45)** قصيدة ومقطوعة، وهي نسبة ضئيلة إذا ما قورنت بنسب البحور الأخرى التي استعملها حازم في شعره. وهذه النسبة جعلت بحر الرجز يتقاسم المرتبة الخامسة والأخيرة مع بحري المقتضب ومجزوء الرمل، من حيث اتجاه الشاعر إليه كإطار موسيقي وزني يختصّ بنظم القصيد، أي حر كلّ منهم في قصيدة واحدة من قصائد حازم القرطاجني.

ولكن بحساب عدد الأبيات التي يقاس بها طول النّفسْ العمودي يرتقي بحر الرجز إلى المرتبة الأولى بنسبة قدّرت بـ: **(33.62٪)**، أي بمجموع **(1006)** بيتا من **(2992)** بيتا مجموع أبيات شعر حازم، وبذلك احتلّ المرتبة الأولى متصدّرا قائمة البحور الشعرية الأخرى الموظّفة في ديوانه.

وقد يرجع هذا الانتقال النوعي في النسبة والمرتبة إلى طول المقصورة والأغراض والمواضيع التي احتوتها، من غزل ونسيب ومدح ووصف الطبيعة والنجوم ورحلة الصيد والقنص ووصف الضاعنين والشكوى من تذكّر مرابع الأندلس والاستنجاد والاستصراخ لحال أهلها، ونصح وإرشاد الممدوحين.

حيث تعتبر مقصورة حازم "أطول المقصورات نظما، وأوسعها غرضا، وأحكمها وأبدعها صياغة. تمتاز بخصائص لغوية، وأذواق أدبية، ونواح تاريخية وجغرافية. قصد شاعرنا إلى تمييزها بذلك كله، وبذل الجهد في رصفها وترصيعها"(1).

وهذا يعني أن نسبة إطالة النّفس العمودي في أبيات بحر الرّجز أكثر بكثير من نسبة الاتجاه إليه كوزن عروضي في نظم القصائد. ومن بدائع نظم حازم القرطاجني على المقصورة، وضابطها وزن بحر الرجز، يقول في مطلعها: **[الرجز]**

للهِ مـا قَدْ هِجْتَ يـا يومَ النَّوى ... على فُـؤادِي من تبـاريـحِ الجـوَى
لَقَدْ جَمَعْتَ الظُّلْمَ والإظْـلاَمَ إذْ ... وَارَيْتَ شَمْسَ الحُسْنِ في وقت الضُّحى
فَخِلْتُ يومي إذ توارى نورُهـا ... قبْـلَ انتـهـاءِ وقـته قـد انتـهـى
وما تقضّى عَجَبِي من كوْنِهـا ... غـابَتْ وعُمْرُ اليومِ بـاقٍ مـا انقضى
وكمْ رأتْ عيْنِي نَقيضَ ما رَأَتْ ... مِنِ اطِّـلاعِ نُـورِهَـا تحتَ الدُّجَـى !

---

(1) محمد الحبيب بن الخوجة: قصائد ومقطّعات أبي الحسن حازم القرطاجني، ص48.

فيا لها مِنْ آيَةٍ مُبْصِرَةٍ ... أَبْصَرَها طرفُ الرَّقيبِ[1] فامْتَرى !
واعْتَوَرَتْهُ شُبْهةٌ فَضَلَّ عن ... تَحْقيق ما أبصرهُ وما اهتدى
وظنَّ أنَّ الشّمْسَ قد عادتْ له ... فانْجَاب جُنْحُ اللّيلِ عنها وانجلى
والشّمسُ ما رُدَّتْ لغيرِ يُوشَعٍ[2] ... لَمَّا غَزا ولعليٍّ[3] إذْ غَفَا[4]

لقد عكست هذه الأبيات حركات الأصوات المصاحبة لأدوات التعبير الشعري الموظّفة في مقصورة حازم، التي دبّجها لغة تختزن في مصوّتاتها معاني كثيرة، تتماشى مع أغراض النظم في المقصورة التي استهلها بهذا المقطع الوصفي الذي يمتزج فيه الغزل بوصف الطبيعة مستلهما من التاريخ الإسلامي ما يدعم رأيه ويوافق خاطره.

والمتتبّع لأبيات المقصورة يلمح تلك السلاسة في الانتقال من فكرة لأخرى التي تحقّقها مقاطع وأوزان بحر الرجز للمبدع، مع جرس موسيقي متتابع ومتنام بوقع متوسط السرعة فاسحة المجال لاستحضار كل ما يخطر ببال الشاعر من أفكار وما ينتابه من أحاسيس.

وذلك ما جعل سلسلة التداعي متتالية متنامية، في استرسال مستمر يساعد على استحضار كل ما يخطر ببال الشاعر من معان وأفكار ونوازع وحكم، وسرد أكبر عدد ممكن من الأخبار والأوصاف في نواحي شتّى، مع التكثيف في عدد الأبيات.

والملاحظ على هذا الاتجاه الوزني العروضي في شعر حازم، والمتمثّل في بحر الرجز التّام والثلاثي التفعيلة، أنه يحتوي على طول نَفَسْ عمودي يساعد على الإطناب والإسهاب في النظم الشعري، ليشمل كل الأغراض التي يعبّر عنها بمقاطع صوتية منتظمة

---

(1) الرقيب: العذول.

(2) هو يوشع بن نون، ابن أخت موسى عليهما السلام. وقصّته في صحيح مسلم عن أبي هريرة أن الرسول صلى الله عليه وسلم قال: <<غزا نبي من الأنبياء. فقال لقومه: لا يتبعني رجل قد ملك بضع امرأة وهو يريد أن يبني بها ولما يبن، ولا آخر قد بنى بنيانا ولمّا يرفع سقفه، ولا آخر قد اشترى غنما أو خلفات وهو منتظر ولادها. قال: فغزا فأدنى للقرية حين صلاة العصر أو قريبا من ذلك. فقال للشمس: أنت مأمورة وأنا مأمور. اللهمّ احبسها علي، فحبست عليه حتى فتح الله عليه>> مسلم: ك، 7، الجهاد: 32. ينظر هامش: محمد الحبيب بن الخوجة: قصائد ومقطّعات أبي الحسن حازم القرطاجني، ص17.

(3) ينظر إلى هذا الحديث الذي أخرجه الطحاوي عن أسماء بنت عميس من طريقين وهو: <<أنّ النبيّ صلى الله عليه وسلّم كان يوحى إليه ورأسه في حجر علي رضي الله عنه فلم يصلّ العصر حتى غربت الشمس فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: أصلّيت يا علي؟ قال: لا. فقال رسول الله صلى الله عليه وسلّم: اللهم إن كان في طاعتك وطاعة رسولك فاردد عليه الشمس، قالت أسماء: فرأيتها غربت ثم رأيتها طلعت بعدما غربت ووقفت على الجبال والأرض>>. وقد عقّب على روايته بقوله: "وهذان الحديثان ورواتهما ثقات" : ط. 1، 26. ينظر هامش: محمد الحبيب بن الخوجة: قصائد ومقطّعات أبي الحسن حازم القرطاجني، ص17.

(4) محمد الحبيب بن الخوجة: قصائد ومقطّعات، 17.

متنامية متتالية، "فالإيقاع أساسه الحركة المنظمة مهما كانت طبيعتها، وجوهره الحركة سابق لصفاتها"(1).

وتتكوّن المقاطع الصوتية التي تتشكّل منها تفعيلات بحر الرجز، من حركات وسكنات تطاوع النَّفسْ في تموّجاته وانعطافاته مع خصيصة اللغة المعبّر بها عن كوامن نفسية وتراكمات معرفية اختزنت في خلد المبدع، يستدعيها السياق النظمي والاختيار الأسلوبي لحظة الإبداع بقصد أو دون قصد؛ لأنها تفرض نفسها على سياق النظم الشعري لتواكب النغم الموسيقي للأسلوب اللغوي، وتحمل المعاني المرجوة من ذلك، وتنهض بالدلالة والإيحاء في المنطوق الشعري القائم على محوري الاختيار والتأليف.

ب ـ بحر الرمل:

وسمي بهذا الاسم "لأنه يشبه رمل الحصير يضمّ بعضه إلى بعض"(2)، وهو من البحور الصافية، ويتركب من تفعيلة واحدة (فاعلاتن) تتكرّر ثلاثة مرّات في كل شطر (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن 0|0||0| 0|0||0| 0|0||0|)، و"أصل الرمل فاعلاتن ست مرّات وأنه يسدّس على الأصل تارة ويربّع مجزوّاً أخرى"(3).

وقد اتجه إليه الشاعر في شكله المجزوء مرّة واحدة في الديوان، فكانت نسبته تقدّر بـ: (**2.27**٪) أي قصيدة واحدة من مجموع (**44**) قصيدة ومقطوعة، أمّا إذا عدّت المقصورة فتصبح نسبته تقدّر بـ:(**2.22**٪) أي قصيدة واحدة من مجموع (**45**) قصيدة ومقطوعة، وقد تقاسم المرتبة الخامسة مع بحري المقتضب والرجز من حيث اتجاه الشاعر إليه كإطار موسيقي.

أمّا من حيث عدد الأبيات أو طول النّفسْ العمودي فقد اتجه إليه حازم في الديوان بنسبة تقدّر بـ: (**3.42**٪) أي حضر في (**68**) بيتا من مجموع (**1986**) بيتا، وبذلك يرتقي إلى المرتبة الرابعة. أمّا إذا عدّت المقصورة فنسبته تقدّر بـ: (**2.27**٪)، أي حضر في (**68**) بيتا من مجموع (**2992**) بيتا، ليتفرّد بالمرتبة الخامسة.

---

(1) عبيد علي: علم العروض في رحاب العقل والذوق، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقص، تونس، سنة2001م، ص22.
(2) ابن رشيق القيرواني: العمدة، ص143.
(3) السكاكي: مفتاح العلوم، ص259.

والملاحظ على هذه النسب هو ذلك الفرق الصارخ بين اختياره من قبل الشاعر كبحر مجزوء ينظم على تفعيلاته قصيدة واحدة هذا من جهة، واتجاهه إلى إطالة النفسّ فيه على مستوى الأبيات من جهة أخرى.

ومردّ ذلك كلّه هو اقترانه بغرض المدح وما يمتزج بهذا الأخير عند حازم من دعوة لتحرير الأندلس ووصف طبيعتها وحالها، والتغزل بحسناواتها، وما إلى ذلك من تصرفاته العجيبة في الانتقال بين مختلف الأغراض، مع التركيز على الغرض الرئيسي الذي يقتضي منه ذكر كل مثالب ومناقب الممدوح، وأي ممدوح هذا؟!.

هو الأمير الحفصي أبو زكريا الذي قال فيه: **[مجزوء الرّمل]**

يا إماماً أصبحَ الدِيـ نُ إليـهِ وهو راكِنْ[1]

والذي حِزْبُ الهدَى لاَ   قٍ بهِ للفَتْـحِ لاَقِـنْ

منْ لِمَلكٍ لم يَدِنْ فهـ و لِعلْيــائِكَ دائــنْ

فلك الأيّـــامُ آمٍ   وبكَ الإســلامُ آمِـنْ

فهَنِيــئاً بانْتِظـامٍ   للمُنى والأمْنِ ضامِنْ[2]

لقد اعتمد حازم في هذه القصيدة على تفعيلتي مجزوء الرمل (فاعلاتن فاعلاتن) وهي قصيدة تختص بمدح الأمير، وقد دبّجها بأغراض أخرى كالحث على تحرير الأندلس ووصف مدنها الجميلة وحال أهلها، وبث فيها اشتياقه إلى لحظة تحريرها عبر أبيات القصيدة المتكونة من (**68**) بيتا لا يتسع المقام لذكرها كلها.

واللافت للنظر من ذلك كله هو سبب اختيار الشاعر لنَفَسٍ أفقي قصير (مجزوء الرمل) واعتماده على النّفس العمودي كثرة الأبيات، ومن ذلك تستشفّ ثلاثة معان احتمالية أوّلهما: ضيق صدر الشاعر بتلك المشاعر والأحاسيس العتيدة تجاه بلده الأندلس والتي ظلت ومازالت توخزه وتقضّه، ورغبته في قذفها بسرعة إلى ولي أمره عسى أن يتحرك لغزوها بسرعة لإنقاذها من أيدي الغزاة.

والثاني: يرجع لعامل الزمن الذي أراد الشاعر من خلاله الوصول بسرعة إلى قلب الممدوح بنظم جميل وسريع، ليلفت باله إليه كي يعطيه سؤله. أمّا الاحتمال الثالث فقد يرجع

---

(1) ركن إلى الشيء: مال.

(2) حازم القرطاجني: الديوان، ص114.

إلى خبرة الشاعر بالتجربة الشعرية ونظم الكلام، فلعب على وتر الجلجلة الصوتية التي تحدثها الحركات والسكنات المكونة لمقاطع تفعيلات بحر الرمل، وإظهار مقدرته الإبداعية على تطويع اللغة ونغمها في نظمه، من أجل تملُّك قلب الممدوح.

ومن وراء كل احتمالات القراءة السابقة تتجلى رغبة المبدع الملحة في قضاء حاجته بأقصى سرعة ممكنة من أميره، وبطريقة فنية رائعة تختلف عن مدحياته السابقة التي قالها في غيره، بإحداث التمايز من أجل ضمان المطلب وتحقيق الهدف.

يقول أبو حيان التوحيدي في هذا الشأن: **"**لا ترى شاعرا إلاّ قائما بين يدي خليفة أو وزير أو أمير باسط اليد، ممدود الكف، يستعطف طالبا، ويسترحم سائلا، هذا مع الذلة والهوان، والخوف من الخيبة والحرمان**"**[1].

4 ـ دائرة المشتبه:

تتضمّن هذه الدائرة "ستة أبحر أساميها سريع منسرح خفيف مضارع مقتضب مجتثّ ويقدّم السريع فيها ويتلوه البواقي على الترتيب. وتسمّى مشتبهة ومساق الحديث يطلعك على معنى اشتباهها، وتذكر رابعة**"**[2].

وأبحرها ممزوجة تتركب من تفعيلتين مختلفتين، وتتألف من **(24)** مقطعا صوتيا، منها **(18)** مقطعا طويلا و**(6)** مقاطع قصيرة، وقد اتجه الشاعر إلى توظيف بحرين منها فقط وهما: المقتضب والمنسرح.

أ ـ بحر المقتضب:

وسمي بهذا الاسم **"**لأنه اقتضب من السريع**"**[3]. وهو من البحور المركبة، تمتزج فيه تفعيلتان هما (مفعولات مستفعلن) "وأصله مسدس هكذا مفعولات مستفعلن مستفعلن مرّتين ثم استعمل مجزوّا مربّعا مطوى العروض والضرب**"**[4]. فلما كان استعماله في الشعر العربي مجزوءا، أصبح يقوم على أربع تفعيلات (مفعولات مستفعلن ا0ا0ا0ا ا0ا0اا0).

---

[1] أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، سنة1953م، ج2، ص138.
[2] السكّاكي: مفتاح العلوم، ص(248/247).
[3] ابن رشيق القيرواني: العمدة، ص143.
[4] السّكاكي: مفتاح العلوم، ص265.

وقد استعمله حازم في ديوانه مرّة واحدة بنسبة تقدّر بـ: **(2.27٪)**، أي وظّفه في قصيدة واحدة من مجموع **(44)** قصيدة ومقطوعة، أمّا إذا أدخلت المقصورة في العدّ فتصبح نسبته تقدّر بـ: **(2.22٪)**، أي وظّفه في قصيدة واحدة من مجموع **(45)** قصيدة ومقطوعة، وهو في المرتبة الخامسة والأخيرة، حيث يتقاسمها مع بحري الرجز ومجزوء الرّمل.

أمّا من حيث عدد الأبيات أو ما يسمّى <<بطول النَّفَسْ العمودي>>، فقد نظم على منواله حازم بنسبة تقدّر بـ:**(2.26٪)**، أي حضر في **(45)** بيتا من مجموع **(1986)** بيتا وبذلك يبقى في المرتبة الخامسة قبل المديد والمنسرح. أمّا باحتساب أبيات المقصورة في فتنخفض نسبته إلى **(1.5٪)**، ويبقى حضوره في **(45)** بيتا، من مجموع **(2992)** بيتا وتنزل رتبته إلى المرتبة السادسة قبل المديد والمنسرح.

والملاحظ على هذه النسب هو أن حازما اتجه إلى بحر المقتضب مرّة واحدة، لكن بنفس عمودي طويل؛ لأنه نظم على وزنه قصيدة تحتوي **(45)** بيتا، وتختص بغرض الغزل الذي يقتضي من الشاعر التحدّث طويلا عن ذكر أوصاف الحبيب المادية والمعنوية، ويعبّر على أكبر قدر ممكن من زفرات اللّوعة والهيام التي تلمّ بقلبه، ويضيق بها صدره، حيث يقول في مطلع هذه القصيدة: [**المقتضب**]

عـادَ قَلْبَهُ طَـرَبُ   حيـن زُمَّتِ النُّجُبُ
وانْطَوى على حُرَقٍ   قلبُهُ لهـا نُهَبُ
لم يَهجْ صَدَايَ سوى   مَبْسَمٍ بـهِ شَنَبُ
من رشاً، هوايَ إلى   حيثُ حلَّ مُنْجَذِبُ
قَدُّهُ القَضيبُ على الر   دفِ كــادَ ينقضِبُ
خـدُّهُ بمــا سَفَكَتْ   مُقْلَتَـاهُ مُخْتَضِبُ
ذاك خِشْـفُ مُغْزِلة   رِيعَ فهو منتَصِبُ(1)

لقد اختار الشاعر نغما أفقيا قصيرا حين نظم قصيدته على تفعيلتي المقتضب، وهما تفعيلتان مختلفتان (مفعولات مستفعلن)، تغلب عليهما المقاطع الصوتية الطويلة، وذلك ما

(1) حازم القرطاجني: الديوان، ص25. الخشف: ولد الظبية. والمغزلة: الظبية.

يناسب فن التشبيب والتّغزّل حيث يصرخ الشاعر بملء فيه، ويرسل كلمات تقطر حرقة وكمدا، مصدرها مولد وجداني عميق، تضطرم فيه نيران العشق والغرام.

فما إن تكاد تخمد نار المبدع، حتى ترى دخّانها يتصاعد إلى مخيلته ليستمد الصور التي انطبعت في ذاته، فيرسلها عبر نغم يلائم صور الحبيب المعنوية والجسمية والإشارية ويرافقه في إنشاء الكلام، الذي قد يطول وفق المدّ الصوتي العمودي.

وما يصاحب ذلك من لغة رقيقة تهتدي بين يديه ليصنع بها نظما شعريا كثيف الأبيات، يعجّ بالانفعالات والأحاسيس الرقيقة التي تغوص في أعماقه المتلقي، فيثب متأثّرا ليلج إلى داخل بحر ذلك المشهد الذي لا تحدّ سواحل خواطره أطياف.

"وأوجه التداخل بين الشعر والموسيقى والرقص والغناء عديدة من حيث أن كلاّ منها يعبّر عن بعض الأبعاد الإنسانية العميقة، وعن توافقات وتناغمات كونية. هكذا يجد الباحث حديثا عن مكونات الموسيقى من صوت وبعد ونسق وجنس ولحن وتحويل وإيقاع ومقطع وزمان، كما يجد حديثا عن الصوت والإيقاع والمقطع ... في الشعر"[(1)].

وأوّل ما يجذب السامع عند إنشاد القصيد هو تلك الموسيقى الرقيقة التي تنساب عبر تراكيب اللغة بمكوناتها اللفظية المختلفة انسيابا، وتنثال مع حركاتها وسكناتها المتنوعة انثيالا، وما ينتج عن ذلك من نبر وتنغيم تطيب له الأذن، ويهتزّ لها القلب فيرغب في الاستزادة، وتحرّك الفكر فيتحوّل من التخزين إلى التأمّل والتركيز.

ب ـ بحر المنسرح: وسمي بهذا الاسم "لانسراحه وسهولته"[(2)].

وهو من البحور المركبة، تمتزج فيه تفعيلتان الأولى (مستفعلن مفعولات)، تتكاملان في تكوين المقاطع الصوتية للبيت الشعري.

و"أصل المنسرح (مستفعلن مفعولات مستفعلن) مرّتين، وهو في الاستعمال مسدس"[(3)]. أي يقوم كل بيت من الشعر على وزن بحر المنسرح على ست تفعيلات إذا كان تامّا، أي بثلاث تفعيلات في كل شطر (**مستفعلن مفعولات مستفعلن |0|0|0| 0||0|0| 0||0|0|**).

(1) محمد مفتاح: الشعر وتنغم الكون، ص51.
(2) ابن رشيق: العمدة، ص143.
(3) السكاكي: مفتاح العلوم، ص262.

وقد استعمل وزن المنسرح حازم في قصيدتين، من مجموع (**44**) قصيدة ومقطوعة في الديوان، وبنسبة قدّرت بـ: (**4,54٪**). أمّا إذا عدّت المقصورة فيسجّل حضوره في قصيدتين من مجموع (**45**) قصيدة ومقطوعة، وتنخفض نسبته إلى (**4,44٪**). وقد استعمله حازم تامّا، وحلّ في المرتبة الرابعة التي يتقاسمها مع بحر المديد.

أمّا كثافة الأبيات التي يقاس بها <<طول النفسْ العمودي>>، فقد حضر وزن المنسرح في (**10**) أبيات من مجموع (**1986**) بيتا في الديوان، وبنسبة تقدّر بـ:(**0.50٪**) أمّا باحتساب أبيات المقصورة، فقد حضر وزن المنسرح في (**10**) أبيات، من مجموع (**2992**) بيتا، وبنسبة تقدّر بـ: (**0,33٪**). وبذلك يصنّف في المرتبة الثامنة والأخيرة متذيلا الترتيب.

والملاحظ على هذه النسب هو أن الشاعر وظّف وزن بحر المنسرح مرتين، لكن نسبة طول النفس أقل من جميع البحور الأخرى الموظّفة؛ لأنه استعان بوزن هذا البحر في إبداع مقطوعتين قصيرتين، الأولى تتعلق بوصف ربوع الأندلس والشوق إليها والثانية يتحدّث فيها عن الدّعوة إلى التوكّل على الله وتوحيده.

يقول في المقطوعة الأولى التي يتغنّى فيها بمرابع الأندلس: [**المنسرح**]

بِجَنَّةِ الأرضِ هِمْتُ يا صاحِ	**فليسَ عنها الفؤادُ بالصّاحِ**
تلكَ محلُّ النّهورِ مُرْسِيةٌ	**مَوْطِنُ أُنسي ودارُ أفراحي**
مُرْسِيَ كمْ ناعمٍ وكمْ جذْلٍ	**بين الرّياحينَ فيكِ والرَّاحِ**[1]
هابطةُ النّهرِ منكَ أذْكُرُها	**من شطٍّ أعلاهُ جسْرُ وَضّاحِ**
فكل حُسْنٍ ما بينَ قنطرتَيْ	**طَبيرة منهما وسَبَّاحِ**[2]
سبعون ميلاً كنّاَ نَجولُ بها	**بين جُسُورٍ وبينَ أدواحِ**[3]

يشكو الشاعر في هذه المقطوعة من النأي عن مسقط رأسه الأندلس، التي مازال طيفه يتسلط على مخيّلته ويجثم على قلبه، وقد وقع اختياره على وزن بحر المنسرح الذي

---

(1) تقع مرسية على نهر كبير، وكان يجاز إليها على قنطرة مصنوعة من المراكب، ويخرج من نهرها جدول على مقربة من قنطرة اشكابه، وجدول ثان يسقي جوفيها. حازم القرطاجني: الديوان، هامش ص36.

(2) طبيرة: لم يعرفها صاحب الروض المعطار وقدّر أن تكون هي طلبيرة، وشعر حازم قد يشير إلى أنها قريبة من مرسية. حازم القرطاجني: الديوان، هامش ص36.

(3) حازم القرطاجني: الديوان، ص36.

يتكوّن من ثلاثة تفعيلات ممزوجة، ليعبّر بها عن موقفه وشوقه تجاه تلك البلاد التي غادرها مكرها.

وبأنغام بحر المنسرح يعزف حازم على قيثارة الزمن الذي لم يسمح له بالبقاء في ربوع الأندلس، فكان يضيق بالراهن، ويرتمي بين أحضان الماضي الذي كان فيه كل مظاهر المتعة والجمال والحسن والحياة، وهذه المفارقة جثمت على فؤاده حين تذكّر مسقط رأسه، "ورمزية الماضي، تختلف من شاعر لآخر، فالماضي في الحنين على المستوى المكاني الوجودي هو رمز النعيم والجنة التي ولّت. أمّا على المستوى الديني فالماضي هو الوزر والغواية"[(1)].

وهذا الإحساس القوي بالزمن من قبل الشاعر يرجع إلى "اعتباره قوة تقبر كل التجارب والآمال البشرية، فالتحول والصيرورة والحتمية القدرية، تقرّب الإنسان من نهايته، وتضعه في صميم الإحساس بالمفارقة الوجودية للإنسان والحياة"[(2)].

ورحلة الشاعر مع الماضي تعني عدم رضاه بالواقع المعيشي الحاضر الذي يُبنى عليه المستقبل، وما يصاحبه ذلك من إحساس عميق تجاه الفردوس المفقود الذي قد لا يعود إليه الشاعر ثانية، فكان يترنح بين نغم القبض (**مستفعلن**) وموسيقى الإطلاق (**مفعولات**)، التي من شأنها أن تواكب تقلبات الذات المبدعة بين مرارة الراهن، وحلاوة الماض.

و"يتبيّن ممّا تقدّم أن كلاً من العروض والموسيقى يقومان على القيم الخلافية: السبب والوتد، والوسطى والبنصر، والصوت الثقيل والصوت الحاد، والسريع والثقيل، والمرتفع والمنخفض، والاتصال والانفصال، والحركة والسكون؛ وهذه القيم الخلافية ناتجة عن تكامل بين المتضادّات"[(3)] في كل العوالم الكونية.

وقد حاول الشاعر حازم القرطاجني في المقطع السابق أن يواكب بين المقاطع الصوتية لبحر المنسرح المقبوضة والممدودة، والغرض الوصفي بتوظيف بعض الكلمات الممدودة في تعبيره الشعري، وذلك بحسب درجات انفعاله النفسي حين يتذكّر ربوع وطنه ما وراء البحر التي أصبحت في عرف الشاعر مصدر إلهام لنظم القصيد.

[(1)] فاطمة طحطح: الغربة والحنين في الشعر الأندلسي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، المغرب، ط1، سنة1993م، ص(344/343).

[(2)] المرجع نفسه: ص344.

[(3)] محمد مفتاح: الشعر وتنغم الكون، ص59.

ويدعو القرطاجني إلى التوكّل على الله وتوحيده، فيقول: **[المنسرح]**

من قـال حسبـي من الـوَرَى بَشَرٌ فحسبيَ الله ! حسبيَ اللهُ
ربـي عـزِيـزٌ في ملـكِهِ صَمَدٌ لا عـزَّ إلاّ لـمنْ تـولاّهُ
لولاهُ لم تُوجَدِ السماءُ ولا الأرضُ ولا العـالمـون لـولاهُ
كـمْ آيــةِ للإلـهِ شـاهِدَةٍ بـأنّــه لا إلــهَ إلاّهُ[1]

لقد بيّن حازم في هذا المقطع للمتلقي سبيل التوكّل على الله وتوحيده في تدبير شؤون الكون والمخلوقات، بنظم شعري جاءت مقاطعه الصوتية على وزن بحر المنسرح.

ولم يكثر من عدد الأبيات، التي جعل رويّها **(هاء)**، وهو صوت ساهم في بناء كلمات لفظ الجلالة **(الله)** المكرّر في عجز البيت الأوّل، وهو ضمير متّصل يعود على الله سبحانه وتعالى في باقي كلمات القافية وهي: **(لولاه)** المكرّرة مرّتين في البيت الثالث و**(إلاّه)** في البيت الأخير، وفي ذلك دلالة أسلوبية على تعلّق الشاعر بخالقه.

وبتفحّص الخطاب الشعري وفق "التحليل النحوي والعروضي لا يكون بمنأى عن إنتاج الدلالة الخاصة بالقصيدة؛ لأن كل جانب من الجوانب على مستوى الأصوات والصيغ والمفردات والتراكيب والوزن الشعري الخاص واختيار القافية المعيّنة يتعاون مع الآخر، ومن هنا يكون إنتاج الدلالة حاصلا لعدد كبير من التوافقات التي تتآزر وتصنع سياقا معيّنا يساعد بدوره على توجيه فهم الجزئيات في إطار النص كلّه"[2]. وفي جدول التالي يتمّ تحديد نسب حضور أبحر الشعر الخليلية في شعر حازم القرطاجني بأنواعها المختلفة، مع ذكر الدائرة التي ينتمي إليها كل بحر، وعدد استعمال وزنها من قبل حازم في مجموع قصائده، فكان توزيعها حسب ما يلي:

نوع البحر	عدد القصائد في شعر حازم	النسبة في الديوان.	النسبة باحتساب المقصورة.	الدائرة التي ينتمي إليها
الكامل	17	٪38.63	٪37.77	**المؤتلف**
الطويل	11	٪25	٪24.44	**المختلف**

(1) حازم القرطاجني: الديوان، ص120.
(2) محمد صالح الضالع: الأسلوبية الصوتية، ص137.

البسيط	10	٪22.72	٪22.22	**المختلف**
المديد	2	٪4.54	٪4.44	**المختلف**
المنسرح	2	٪4.54	٪4.44	**المشتبه**
الرجز	1	٪0.0	٪2.22	**المجتلب**
مجزوء الرمل	1	٪2.27	٪2.22	**المجتلب**
المقتضب	1	٪2.27	٪2.22	**المشتبه**
المجموع	**45**	**٪99.97**	**٪99.97**	**4**

والملاحظ على هذا الجدول هو أن بحر الكامل أكثر بأكبر عدد من حيث استعمال وزنه في نظم القصائد، وبالتالي يمثّل أعلى نسبة في شعر حازم القرطاجني، حيث فاقت الثلث، وبمجموع سبعة عشر قصيدة، وبذلك تصدّر سلم التصنيف. بينما مثّل بحر الرجز ومجزوء الرمل والمقتضب أقل نسبة استعمال عند حازم من جملة البحور الثمانية التي استعمل وزنها في شعره، إذ لم ينظم على وزنها سوى ثلاثة قصائد، وبذلك احتلت الأبحر الثلاثة مجتمعة المرتبة الخامسة والأخيرة، متذيّلة سلم الترتيب.

أمّا باقي البحور الموظّفة في شعره وعددها أربعة، فقد توزّعت على ثلاث مراتب وهي:

1 ـ الطويل في المرتبة الثانية منفردا.

2 ـ ثم البسيط في المرتبة الثالثة منفردا.

3 ـ ثم المديد والمنسرح في المرتبة الرابعة معا.

وقد تبيّن من الجدول السابق اختيارات حازم القرطاجني لأوزان بحور الشعر المختلفة التي نظم عليها قصائده المتنوعة، وبذلك يعتبر الجدول صورة عاكسة لاتجاه الشاعر في نظمه من حيث عدد القصائد. وقد استعمل حازم ثمانية بحور من مجموع ستة عشر بحرا، وقد توزّعت البحور الموظّفة على أربع دوائر خليلية من أصل خمس.

وبالنظر إلى كثافة وكثرة عدد الأبيات التي نظمها حازم على وزن بحر واحد من خلال البحور التي اختارها، ومدى إطالة النفس عموديا في القصائد، يمكن احتساب عدد الأبيات التي نظمت على وزن بحر واحد، دون الاهتمام بعدد القصائد التي وردت فيها.

وحينها يظهر تغيير في نسب حضور البحور في شعر حازم من حيث عدد الأغراض ودرجات ترتيبها على السلّم التصنيفي، والجدول التالي يرصد تلك المتغيّرات:

رتبة البحر	عدد الأبيات	نسبته في الديوان	نسبته باحتساب المقصورة	عدد الأغراض الشعرية
الرجز	1006	٪0.00	٪33.62	**8**
الكامل	649	٪32.67	٪21.69	**4**
البسيط	642	٪32.32	٪21.45	**6**
الطويل	561	٪28.24	٪18.75	**2**
مجزوء الرمل	68	٪3.42	٪2.27	**1**
المقتضب	45	٪2.26	٪1.50	**1**
المديد	11	٪0.55	٪0.36	**1**
المنسرح	10	٪0.50	٪0.33	**2**
المجموع	**2992**	**٪99.96**	**٪99.97**	**25**

إن أهم ملاحظة تشدّ انتباه القارئ في هذا الجدول هي أن نسب معدل <<طول النّفسْ العمودي>> تقسّم البحور المستعملة إلى مجموعتين: الأولى ذات << نفس عمودي>> كثيف وتضمّ بحر الرجز والكامل والبسيط والطويل ومجموع أبيات كل واحد منها يفوق **(500)** بيت، وعلى المدّ الأفقي نفسها طويل أيضا؛ لأنها تتكون من أربع تفعيلات في كل شطر، والأغراض التي اختصّت بها متنوعة وكثيرة، حيث قدّرت بـ: **(20)** غرضا.

والمجموعة الثانية ذات <<نفس عمودي>> قليل، وتضمّ مجزوء الرمل والمقتضب والمديد والمنسرح، وعدد أبيات كل بحر منها لا يتجاوز **(70)** بيتا، وهي ذات نفس أفقي متوسط أو قصير، وأغراضها محدودة جدّا لا تتعدّى **(5)** أغراض.

ومن خلال الجدول السابق تظهر دلالة أسلوبية عميقة، تظهر من تنوّع الأغراض التي نظم عليها حازم شعره، والتي يتصدّرها المدح والوصف والنسيب، وما تتطلبه هذه الأغراض من طول نفس عمودي وأفقي في الوقت ذاته. وهناك مؤشر آخر قد يرجع إلى

محاكاة حازم للشعراء القدماء السابقين عليه، والذين كتبوا زخما كبيرا من أشعارهم على تلك الأوزان، التي علقت بذاكرته الخلفية، عن طريق المطالعة والمعاينة والمثاقفة.

وبإجراء مقارنة بسيطة بين نسب الجدولين السابقين يظهر التصنيف التالي:

- بحر الرجز ارتقى من ذيل الترتيب على مستوى القصائد، إلى الصدارة على مستوى طول النّفسْ العمودي (عدد الأبيات)، ومن حيث تنوع الأغراض، وهو يمثل الثلث تقريبا من شعر حازم.
- بحر الكامل نزل إلى المرتبة الثانية من حيث طول النّفسْ العمودي، وإلى المرتبة الثالثة من حيث تنوع الأغراض.
- بحر البسيط حلّ في المرتبة الثالثة من حيث طول النّفسْ العمودي، والمرتبة الثانية من حيث تنوّع الأغراض.
- بحر الطويل صنّف في المرتبة الرابعة من حيث طول النّفسْ العمودي، وفي المرتبة الرابعة من حيث تنوّع الأغراض.
- مجزوء الرمل مرتبته الخامسة من حيث طول النّفسْ العمودي، ونفس المرتبة وهي الأخيرة من حيث تنوع الأغراض.
- بحر المقتضب حلّ في المرتبة السادسة من حيث طول النّفسْ العمودي، والمرتبة الخامسة وهي الأخيرة من حيث تنوع الأغراض.
- بحر المديد حلّ في المرتبة السابعة من حيث طول النّفسْ العمودي، والمرتبة الخامسة وهي الأخيرة من حيث تنوع الأغراض.
- وأخيرا بحر المنسرح الذي احتلّ المرتبة الثامنة، وهي الأخيرة من حيث طول النّفسْ العمودي، واحتلّ المرتبة الرابعة، وهي ما قبل الأخيرة، من حيث تنوّع الأغراض.

ومن خلال هذا الترتيب يمكن الحكم على شعر حازم بأنه شعر خضع لسلطة الزمان والمكان، أو ما يسمى بالعوامل الخارجية في أغلبه، وتحكّمت فيه مناسبات مختلفة ومثيرات متنوعة على المستوى الداخلي؛ لأنه ناقد شاعر.

ولم يستعمل الأوزان الخليلية الستة عشر في شعره، بل اكتفى بثمانية أوزان منها فقط. وأهم من ذلك هو طبيعة الانفعالات النفسية التي انتابته لحظة الإبداع، والتي تصنف

وفقها الأوزان في مجموعات "كل مجموعة ترتبط بحالة عامة من أحوال النفس، وفي إطار هذه الحالة يختار الشاعر وزنا من إحدى هذه المجموعات اختيارا تلقائيا هو الوزن الذي يوائم حركته النفسية، فهو إذن غير مقيّد كل التقييد وإن كان يتحرك في إطار محدود. وعلى ذلك، وتماشيا مع الفكرة القديمة، تستحضر نفس الشاعر الوزن الذي يتفق وحركتها من بين مجموعات الأوزان التي تناسب ألوان الانفعال المختلفة، فإذا كان المسيطر عليه هو انفعال الحزن مثلا استحضر وزنا من مجموعة الأوزان التي تتّفق بصفة عامة مع هذا النوع من الانفعال"[1].

ويبقى حازم ناقدا شاعرا، حيث لم يرتق خطابه الشعري إلى ما يعرف اليوم عند النقاد المعاصرين <<**بسلطة النص الشعري**>> الذي يجذب السامع برنين قوافيه ويشغل القارئ بعباراته وأفكاره. وقد أبدع في النقد الأدبي إبداعا نقديا ملأ فضاء النقد الحديث وشغل المهتمّين بعلوم البلاغة واللسان في العصر الحديث.

ثانيا ـ القافية وأنواعها:

اختلف القدماء في تحديد القافية: "فهي عند الخليل من آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن مثل تابا من: أقلي اللوم عاذل والعتابا، وعند الأخفش آخر كلمة في البيت مثل العتابا بكمالها، وعند أبي علي قطرب وأبي العباس ثعلب الروي وستعرفه، وعن بعضهم أن القافية هي البيت، وعن بعضهم هي القصيدة وحق هذا القول أن يكون من باب إطلاق اسم اللازم على الملزوم وباب تسمية المجموع بالبعض"[2].

والقافية من حيث المتحركات والسواكن التي تشكلها أنواع، فإذا "اخترنا رأي الخليل في القافية وأنها على رأيه لابدّ من اشتمالها على ساكنين كما ترى فيستلزم لذلك خمسة أنواع: أحدهما أن يكون ساكناها مجتمعين ويسمى المترادف، أو يكون بينهما حرف واحد متحرك ويسمى المتواتر أو حرفان متحركان ويسمى المتدارك أو ثلاثة أحرف متحركات ويسمى المتراكب أو أربعة ويسمى المتكاوس ولا مزيد على الأربعة"[3]

---

[1] عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، سنة1981م، ص59.
[2] السكاكي: مفتاح العلوم، ص270.
[3] المرجع نفسه: ص270.

وعندما كانت القافية خاتمة البيت الشعري فهي عنصر مهم في الإيقاع الشعري، وصداها هو الذي يبقى في الأذن، إذ بها يستقيم الوزن وتتشكل الصور بإيحاءاتها المتنوعة، وهي "شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمّى شعرا حتى يكون له وزن وقافية، وهذا على من رأى أن الشعر ما جاوز بيتا واتفقت أوزانه وقوافيه"(1). ويرى حسين نصّار أنه "لمّا كانت صفة القافية الإيقاعية بارزة كل البروز كانت أوّل ما استرعى الأسماع وشغلها عن غيرها، ولذلك نجد أكثر المتحدّثين عن القافية يتناولون ما يتصل بإيقاعها ووظائفه: فالقافية عندهم لذة للأذن، وهي متعة للنفس تخضعها لإيقاع منتظم انتظاما كاملا يشيع فيها الطرب"(2).

ويرى ابن طباطبا العلوي أن الشاعر إذا "اتفقت له قافية فيشغلها في معنى من المعاني واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن، وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه وطلب لمعناه قافية تشاكله"(3).

لذا أعطى النقاد أهمية بالغة للقافية في الحكم على جودة القصائد و حسن معانيها وكان تحديدها حسب ما يرويه صاحب كتاب العمدة عن الخليل حين قال: "واختلف الناس في القافية ما هي؟ فقال الخليل: القافية من آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، والقافية على هذا المذهب ـ وهو الصحيح ـ تكون مرّة بعض كلمة، ومرّة كلمة ومرّة كلمتين"(4).

أمّا أصل تسميتها فقد ذكره ابن رشيق في عمدته وقال: "سميت القافية قافية لأنّها تقفو إثر كل بيت، وقال قوم: لأنها تقفو أخواتها، والأول عندي هو الوجه الصحيح لأنه لو صحّ معنى القول الأخير لم يجز أن يسمى آخر البيت الأول قافية لأنّه لم يقف شيئا وعلى أنّه يقفو أثر البيت يصحّ جدّا، وقال أبو موسى الحامض: هي قافية بمعنى مقفوةٍ مثل "ماء دافق" بمعنى مدفوق و(**عِيشَةٍ رَاضِيَةٍ**)(5) بمعنى مرضيّة فكأنّ الشاعر يقفوها؛ أي يتبعها

(1) ابن رشيق: العمدة، ج1، ص122.
(2) حسين نصّار: القافية في العروض والأدب، ص36.
(3) ابن طباطبا العلوي: عيّار الشعر، ص8.
(4) ابن رشيق: العمدة، ج1، ص135.
(5) القارعة: الآية7.

وهذا قول سائغ متجه"[1]. وورد في محكم التنزيل أيضا: **(وَقَفَّيْنَا عَلَى آثَارِهِمْ بِعِيسَى ابْنِ مَرْيَمَ)**[2].

وقد وضع لها حازم القرطاجني أربع نواح يمكن النظر إليها منها، يقول في منهاجه: "فأمّا ما يجب اعتماده في وضع القوافي وتأصيلها فإنّ النظر في ذلك من أربع جهات: الجهة الأولى جهة التمكّن؛ والثانية جهة صحة الوضع؛ الثالثة كونها تامة أو غير تامة؛ الرابعة جهة اعتناء النفس بما وقع في النهاية لكونها مظنّة اشتهار الإحسان أو الإساءة. ولكون القافية يجب أن يحتفظ فيها من هذه الجهات الأربعة قال بعض العرب لبنيه: <<اطلبوا الرماح فإنها قرون الخيل وأجيدوا القوافي فإنّها حوافر الشعر أي عليها جريانه واطّراده، وهي موقفه. فإن صحّت استقامت جَرْيَتُهُ وحسنت مواقفه ونهاياته>>"[3].

وراح بعض الدارسين المحدثين يبحثون عن جذور القافية في الشعر العربي، ومن أين استنبطها الباحثون القدامى بادئ الأمر؟. وذلك ما قدّمه حسين نصّار حين تحدّث عن أصول الشعر بقوله: "ويقتصر فريق ثالث ـ أغلبه من القدماء ـ على أنّه لون خالص العروبة من الغناء، وهو الحداء، ويذهبون إلى أنّه هو الأب الشرعي للشعر، وأن إيقاعه مستمد من حركة الناقة في سيرها، ولنا الحق ـ على هذا القول ـ أن نتصوّر القافية ممثّلة لوطأة رجل الناقة على الرّمل، والبيت ممثّلا للزمن بين الوطأتين أو القافيتين"[4].

وقال صلاح يوسف عبد القادر في القافية وحقيقتها: "إذا سلّمنا بأن قول الشعر مقرون بوجود الغناء والحداء على حد قول الأخفش، والغناء يصاحبه اللّحن بالضرورة، واللّحن هو نقرات أو نغمات موسيقية متكرّرة، والنغمات الموسيقية والمتكرّرة في الشعر هي القوافي، وهي مجموعة من الأصوات تلتزم لتحقيق أكبر قدر ممكن من التناسق الإيقاعي"[5].

---

(1) ابن رشيق: العمدة، ج1، ص137.
(2) المائدة: الآية46.
(3) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص271.
(4) حسين نصّار: القافية في العروض والأدب، ص35.
(5) صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري، ص144.

وذلك ما جعل الشعراء يركّزون على القافية في نظم أشعارهم، وجاء هذا "التّركيز من جانب الشعراء على الحذر من الوقوع في ما يخدش الأسماع إيقاعيا من عيوب القافية، وإن هم أصابوا القافية المبتغاة وصفوها بالسماوية والملائكية"(1).

ويُرجع أحمد فوزي الهيّب سبب عناية العرب بالقوافي في نظم الشعر إلى طاقتها التأثيرية على سمع المتلقي، فيقول: "إن العرب يعنون بنهايات الأبيات أو بقوافيها أكثر من عنايتهم بما قبلها، لأنّها آخر ما يستقر في الأذن من الأبيات"(2).

أمّا حسين نصّار فيُرجع وجود التقفية في الشعر، إلى طول البيت الشعري العربي خاصة إذا قورن بالشعر الأوروبي، فيقول: "لكن البيت العربي طويل بل شديد الطول. فأطول الأوزان الأوروبية قديما وحديثا هو السداسي الذي لا يتجاوز اثني عشر مقطعا، على حين يضمّ بحر الكامل ثلاثين مقطعا والطويل ثمانية وعشرين، والرمل أربعة وعشرين،...الخ، فاستلزم هذا الطول وجود قافية موحّدة تضبط البيت"(3).

ويرى كذلك أنّ إيقاع القافية يأتي ليعبّر عن الصورة ويتكامل معها في إنتاج التجربة الفنية، "فإذا صحّ أن القافية إيقاع ـ انطبق عليها هذا التعريف وإنّه لمنطبق ـ فما هو إلاّ صورة موسيقية للصورة الأدبية"(4).

وقد رتّب صفاء خلّوصي سلّم الجمال الموسيقي للقافية وجودتها بشكل تصاعدي حسب طاقتها التأثيرية في السامع؛ ترتيبا يساعد على التحليل الصوتي للخطاب الشعري، وقد قدّمه على الشكل التالي:

1) ـ أقلّ القوافي موسيقية المقيّدة التي تتضمّن سناد التّوجيه، أي لا تلتزم حركة واحدة على الحرف الذي يسبق الرّوي.
2) ـ وأجمل منها القافية التي يلتزم التوجيه فيها حركة واحدة.
3) ـ وأجمل منها القافية المردفة بواو أو ياء، أو بكليهما أو القافية المقيدة المؤسسة.
4) ـ وأجمل منها القافية المطلقة غير المردفة وغير المؤسسة.
5) ـ وأجمل منها القافية المطلقة المردفة بواو أو ياء، أو بكليهما على التناوب.

---

(1) المرجع نفسه: ص133.
(2) أحمد فوزي الهيّب: إيقاع الشعر العربي، ص69.
(3) حسين نصّار: القافية في العروض والأدب، ص36.
(4) المرجع نفسه: ص34.

6) ـ وأجمل منها القافية المطلقة المردفة بألف.

7) ـ وأجمل منها القافية المردفة أو المؤسسة الموصولة بهاء أو كاف أو حرف مد.

8) ـ والأجمل من كل ما سبق قافية لزوم ما لا يلزم.[1]

وهذا السلم الذي اعتمده صفاء خلّوصي، يرتّب القوافي حسب جمالها وقوّة إيحائها الدلالي ترتيبا تصاعديا، يبدأ فيه من الأقل حسنا وجمالا لينتهي عند الأحسن والأجمل على الإطلاق حسب رأيه.

وقد ذهب نور الدين السدّ إلى أبعد من ذلك، حين ربط القافية بالصورة الشعرية والمعنى العام للقصيدة، حيث أكّد أن للقافية أبعادا فنية تتعدّى حدود الصوت والنغم فيقول: "ولا تقلّ موسيقى القافية أثرا عن موسيقى الوزن في أهميتها للتصوير الشعري، والتشكيل الجمالي، فهي تحمل دلالة صوتية وموسيقية لها علاقة بدلالات النص الشعري الأخرى في إحداث الأثر الفنّي"[2].

ويرى أحمد فوزي الهيّب على الباحث في علم عروض الشعر والقافية، ألاّ يكتفي "بتحديد سمات أوزان الشعر، وسمات القافية، تحديدا يبيّن الأثر الموسيقي، ليس في التّماثلات الصوتية فحسب، وإنّما في التّماثلات المعنوية والشكلية أيضا"[3].

ويشير صلاح يوسف عبد القادر إلى جهود القدماء في هذا الشأن بقوله: "وقد تنبّه إلى هذا الأمر نقّاد العصر العبّاسي، ويبدو أنهم أوّل من استعمل عبارة <<ترشيح المعنى للقافية>>"[4]. وهذا ما أشار إليه حازم القرطاجني في قوله: "فإذا وضع المعنى في القافية أو ما يلي القافية وحاول أن يقابله ويجعل بإزائه في الصدر معنى على واحد من هذه الأنحاء لم يبعد عليه أن يجد في المعاني ما يكون له علقة بمعنى القافية وانتساب إليه من بعض الجهات، وعلقة بما تقدّم من معنى البيت الذي قبله، أو بأن يقدّم على المعنى المقابل لمعنى القافية ما يكون له علقة بما تقدّم، يبني نظمه متلائما بهذا"[5].

---

[1] صفاء خلّوصي: فن التّقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، العراق، ط5، 1977م، ص266.
[2] نور الدين السّد: الشعرية العربية، ج1، ص114.
[3] أحمد فوزي الهيّب: إيقاع الشعر العربي، ص10.
[4] صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري، ص133.
[5] حازم القرطاجني: منهاج الأدباء وسراج الأدباء، ج2، ص278.

أمّا أحمد أحمد بدوي فقد ربط إيقاع القافية بالانفعال النّفسي حين قال: "إن هذا الاختيار غالبا ما يتّفق مع الانفعال النّفسي فيكون هادئا حينا، وثائرا حينا، بطيئا مرّة، وسريعا أخرى"[1]. وبهذا التصوّر تتجاوز القافية المستوى الصوتي والنغمي البحت؛ لأنها "ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر، إنها عنصر مستقل، صورة تضاف إلى الصور الأخرى، ووظيفتها الحقيقية لا تظهر إلاّ إذا وضعت في علاقة مع المعنى"[2].

ودراسة قوافي شعر حازم تتطلب الكثير من الدّقة والتركيز، لأن شعره لم يرد في شكل قصائد كاملة، بل منه المقطوعات والنتف والبيت المنفرد، وبعض الأبيات في إحدى القصائد لم يرد منها سوى كلمة القافية وبعض الكلمات التي قبلها. وفي هذا المبحث يجب أن تدرج منظومة النّحو في الدراسة، ما دام البحث يشتغل على المستوى الصوتي.

والأمر الآخر هو أن أكثر من ثلث شعر حازم مثّلته المقصورة التي تضمّ **(1006)** أبيات، وهي غير موجودة في الديوان الذي أُعتمد في هذه الدراسة، لذلك ارتأيت أن أدرس كل قوافي شعره دون استثناء سواء تعلق الأمر بأكبر قصيدة التي هي المقصورة أو بأصغر بيت يعبّر عن معنى مستقل؛ لأن النسب التي ستقدّم تُعنى بأنواع القوافي وكثافتها على مستوى عدد الأبيات المكوّنة لمجموع القصائد.

- أنواع القوافي المستخدمة بالاعتماد على التقييد والإطلاق فيها، مع التفصيل في أنواعهما، من الحروف التي قبل الروي في القافية المقيدة، ومجرى حركة الروي في القافية المطلقة:

أ ـ القافية المقيّدة:

ويقصد بها أن يختم الشاعر كل بيت برويّ واحد ساكن عبر كل أبيات قصيدته فيختمها برويّ بعده ضمير ينغلق عنده المعنى، ويعود على سابق له[3]. والقصائد التي وردت قوافيها مقيّدة في شعر حازم هي: **(8)** قصائد من مجموع **(45)** قصيدة، وبنسبة قدّرت بـ: **(17.77٪)**، وكان <<طول النفس العمودي>> الذي يقاس بكثافة الأبيات يقدّر بـ: **(342)** بيتا، من مجموع **(2992)** بيتا، وبنسبة قدّرت بـ: **(11.43٪)**.

---

(1) أحمد أحمد بدوي: أسس النّقد الأدبي عند العرب، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، مصر، سنة 1996م، ص329.

(2) جون كوهين: بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، سنة 1990م، ص86.

(3) ينظر، عبد العزيز نبوي وسالم عباس خدادة: العروض التعليمي، مكتبة المنار الإسلامية، الكويت، ط2، سنة2000م، ص238.

وهذه النسب الإحصائية تكشف عن كثافة الصوت وعمق التجربة الشعرية لدى المبدع، وفاعليتها التأثيرية على المتلقي. ويمكن تحديد أو حصر القافية المقيّدة، بحسب الحروف التي تسبق حرف الرّوي في ثلاث مجموعات، وهي كالآتي:

1 - القافية المقيّدة المنحصرة في الرّوي:

نظم حازم على هذا المنوال قصيدتين من مجموع **(8)** قصائد، وبنسبة تقدّر بـ:**(25٪)**. أمّا في ما يخص <<طول النفس العمودي>> الذي تجسّده كثافة الأبيات الشعرية، فقد كان **(72)** بيتا، من مجموع **(342)** بيتا، وبنسبة تقدّر بـ: **(21.05٪)**. وهذا يعني أن حازما اتجه للقافية المقيّدة المحصورة في الرّوي في قصائده بنسبة تفوق نسبة كثافة الأبيات التي نظمها على هذه القافية.

والملاحظ على هذه النسب هو أن حازما استعمل القافية المقيدة التي تنتهي بروي واحد ليس قبله ردف ولا تأسيس، في قصيدة ومقطّعة، والقصيدة تختصّ بغرض بمدح الأمير الحفصي أبي زكريا، والتي يقول فيها: **[مجزوء الرّمل]**

جُودُهُ للغيثِ ثانٍ   وهو للأبحرِ ثامنْ
ناثرٌ نظمَ الأعادِي   ناظِمٌ شمْلَ المَحاسنْ
قَلَّدَ العهْدَ وليّاً   عِقْدُهُ ليس بِواهِنْ
ذو خِلالٍ كُلُّها حـ   ـليٌّ لِجِيدِ المُلكِ زائِنْ(1)

فالصفات والمحاسن التي اشتمل عليها الممدوح وتفرّد بها، أهّلته لتولّي العهد؛ لأنها اختصت به دون غيره حسب قول الشاعر، لذا جعل المعنى ينغلق في روي قافية الأبيات بسكون، حتى تصبح حكرا عليه وحده، والتقييد الصوتي يتبعه تقييد معنوي يجعل من القصيدة مغلقة تخصّ غرضا معيّنا لا يقبل الزيادة ولا يعتريه نقص، وهو مدح الأمير الحفصي أبي زكريا.

(1) حازم القرطاجني: الديوان، ص (114/113).

وهذا ما تنهض به "الصورة الصوتية المنطوقة أو المكتوبة التي تصدر وفقا لذلك النظام المجرد، وتكسو هيكل هذا النظام المجرد لحم المفردات وقد تحقّقت فيها الشروط الصرفية والنحوية والدلالية، وتضاف للشعر هنا شروط الوزن والقافية؛ ولذلك عندما عرّف القدماء الشعر بأنّه الكلام الموزون المقفّى كانوا ينطلقون من أن الشروط الأخرى متحقّقة"(1).

ويقول حازم القرطاجني في مقطوعة أخرى يمدح فيها نفسه ويفتخر بذاته، بأنه حكيم، وصاحب فكر نيّر: **[المديد]**

بِنْتُ فِكْرٍ لا نَظيـرَ لـها صَـاغَها منْ لا نظيرَ لـهْ

وأمـدَّ اللهُ خـاطِـرَهُ بِهُـداهُ حيـنَ أعْمَلـهْ

فَحبـاها اللهُ إذ كمَّلتْ مـا حَبَـاهُ حِيـنَ كَمّلَهْ

وعلى الأقْـوالِ فضّلها من على الأقْوامِ فضّلهْ(2)

حصر الشاعر القافية في ضمير **(الهاء)** وهو يعود عليه، ليثبت تفرّده بالحكمة والنزعة العقلية، فجعل القافية مقيدة تنغلق على معنى خاص به لا يزاحمه فيه أحد، وهذا الأسلوب الشعري يستخدمه الشعراء لإثبات الذات، وإظهار المقدرة والتفوّق على الآخر سواء كان حقيقيا ظاهرا مصرّحا به، أو افتراضيا مضمرا يفهم من السياق.

وهنا تجدر الإشارة إلى أن حازما كان يختار القوافي وفق الغرض والمعنى الذي يريد التعبير عنه، ليحدث تناسبا بين الصوت والمعنى، كما فهمه ووضّحه في كتابه النقدي <<منهاج البلغاء وسراج الأدباء>>، حيث يقول فيه: "وأمّا معتمد التقابل الذي قوافيه مبنيّة على الصدور فإنه يضع المعنى في أوّل البيت ثم ينظر / فيما يمكن أن يكون بنفسه قافية أو ما يمكن أن توصل به قافية ممّا يكون له زيادة إفادة في المعنى، فيقابل به المعنى الأوّل"(3).

2 ـ القافية المقيّدة المتكونة من رويّ يسبقه ردف:

وقد استعملها حازم القرطاجني في **(5)** قصائد من مجموع **(8)** قصائد قافيتها مقيّدة، وقد قدّرت نسبتها بـ: **(62.5٪)**، أمّا من حيث <<طول النّفسْ العمودي>> فقد نظم

(1) محمد صالح الضالع: الأسلوبية الصوتية، ص136.
(2) حازم القرطاجني: الديوان، ص97.
(3) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص279.

عليها (**207**) أبيات من مجموع (**342**) بيتا، وبنسبة تقدّر بـ:(**60.52٪**)؛ وهذا يكشف أنّ نسبة اتجاه الشاعر إلى القافية المقيّدة المشكّلة من رويّ يسبقه ردف في قصائده، أكثر من نسبة الأبيات التي نظمها على هذه القافية.

وكانت ثلاثة قصائد منها تتعلّق بمدح خلفاء وملوك بني حفص، ومقطوعتين: واحدة منهما اختصّت بغرض المدح ممزوجا بمعاني المناجاة والتوحيد والزهد؛ لأن في كل منها تعظيم الله تبارك وتعالى بأسمائه وصفاته. أمّا الثانية فإنها تعلّقت بوصف وردة، حيث يقول فيها حازم: [**الطويل**]

وَمُبْيضّةِ الأثْوابِ تُدْعى بِوَرْدةٍ تقلُّ لها الأشيـاءُ عند التماسِها

أنافَتْ على ساقٍ لتَشْرَبَ عندما أشارتْ لها كفُّ البروقِ بِكاسِها

كَجارِيةٍ قامتْ بِبيضِ غلائلٍ مُرَفَّعَةٍ أَذْيَالهَا حولَ راسِها(1)

لقد دمج الشاعر في هذه الأبيات بين الطبيعة والإنسان مستعينا بطاقتي التشخيص والنغم واستعمل قافية مقيّدة مردفة، مراهنا على صدى الصوت وما يتركه من انطباع لدى المتلقي. وقد خفّف الشاعر همزة القطع في كلمتي القافية (**بكاسها، راسها**) في البيتين الثاني والثالث إلى همزة وصل تخفيا دلاليا، وليس جوازا شعريا، ليكشف عن الانفعال النفسي الذي انتابه حين شاهد وردة بيضاء في الطبيعة.

شبّهها بجارية حسناء وسط الحقول والبساتين تحمل فوق رأسها سلة بيضاء تجني فيها الغلال، وكثيرا ما يدمج الشعراء الأندلسيون بين مظاهر وظواهر الطبيعة والإنسان وخاصة المرأة، فأصبحت هذه الظاهرة ملمحا أسلوبيا يرتجى من أشعار الأندلسيين، وهذا الاتجاه في الشعر الأندلسي قد يعود إلى حياة الطرب والبذخ التي اعتادوها، ووحي الطبيعة الأندلسية التي ظلوا يعشقونها، والألحان الموسيقية التي ألفوها.

يقول الباحث محمود قطاط في معرض حديثه عن أهمية الإيقاع في الموسيقى العربية: "إن الإيقاع في كلّ من الموسيقى العربية والتراث الموسيقي المغاربي، بعيد عن أن يكون محصورا في تركيبة [إيقاعية] مجرّدة وغير متميّزة. فالمنظومة الإيقاعية (إيقاع، وزن، ميزان) ـ كما هو الشأن بالنسبة للمنظومة اللّحنية (مقام، طبع) ـ تعتبر تجربة داخلية

---

(1) حازم القرطاجني: الديوان، ص63.

تتميّز بالحيوية، وخصوصيّاتها تتلاشى، إذا ما ربطناها بمجرد عدد كسري أو تتالي وحدات [إيقاعية] قويّة وضعيفة وتدوينها"(1).

3 ـ القافية المقيّدة المتكونة من رويّ يسبقه تأسيس بينهما دخيل:

اتجه حازم إلى هذا النوع من القافية مرّة واحدة في قصيدة وحيدة من مجموع **(8)** قصائد، وبنسبة تقدّر بـ: **(12.5٪)**، هذا على مستوى عدد القصائد. أمّا على مستوى <<طول النَّفَسْ العمودي>>، فقد كانت كثافة الأبيات أقل منّ عدد الأبيات التي كانت قافيتها مقيّدة مردفة والقوافي المقيّدة المنحصرة في الرّوي.

وقد استعمل القرطاجني القافية المقيّدة المتكونة من رويّ يسبقه تأسيس بينهما دخيل في **(63)** بيتا من مجموع **(342)** بيتا، وبنسبة تقدّر بـ:**(18.42٪)**، وهذا النوع من القافية المقيّدة هو الأكثر إيحاءً. وقد نظم حازم القرطاجني على مجراها قصيدة في مدح الأمير أبي زكريا الحفصي، قال فيها: [**الطويل**]

إمـامٌ سعيـدٌ من يسـالمْهُ لم يَزَلْ ... سعيدا، ولكنّ الشّقيَّ من يُحارِبُهْ

مغانمُهُ تُرْبي على الشهبِ والحصى ... وأكثر من هَذِي وتلك مناقِبُهْ

لهُ عَزَمـاتٌ ليسَ يَبْلُـغُ في الدنـا ... مـداهُنَّ إلاّ جـودُهُ ومـواهِبُهْ

فقـد ملأتْ كُـلَّ الأكُـفِّ هِبـاتُهُ ... وقد ملأتْ كـلّ البـلادِ كتـائبُهْ

أبـو زكريـاءٍ سراجُ الـهدى الذي ... تودُّ الدراري في العلا لو تُصاقِبُهْ

سـلالةُ عبد الـواحدِ الأوْحدِ الذي ... لعليـا أبي حفصٍ نمتهُ مناسِبُهْ(2)

اختزل الشاعر في هذه المقطوعة الشعرية، كل صفات الكرم والجود والعراقة والأصول في شخص الأمير أبي زكريا، وقد زادتها القافية المؤسسة بألف نفسا طويلا وعميقا، بعده دخيل، ثمّ رويّ، بعده ضمير **(الهاء الساكنة)** يعود على الأمير الحفصي.

اختار حازم نغما تطرب الأذن لسماعه، حيث يبقى يتكرّر صدى حروف القافية في كلّ أبيات القصيدة، وقد دبّجها بمعان ترتاح النفس بفهمها وإدراكها، وتنسج خيوط شباك العلائق بين النص والمتلقي في مستوى من الانفعال والإيحاء.

(1) الأسعد بن حميدة: الإيقاع في الموسيقى العربية، ص96.
(2) حازم القرطاجني: الديوان، ص17.

ويرى برغسون (**Bergson**) في هذا الصّدد أن "للإيقاع وظيفة هامة بالنسبة لتذوق العمل الفني فهو يساعد على تحطيم الفواصل بين شعورنا وشعور الفنان، فيتيح لنا الدخول معه في عالم شعوري واحد"[1]. وكأنّ الشاعر يغلق باب الشعر عن متلقّيه بقصيدته تلك، فيصرفه عن سماع غيرها، ويقبضه بشبكة معانيها وطرب أنغامها وموسيقاها، ويجعله يترنّح بين خواطر الفكر وقوالب الشعر وألحان الموسيقى والصوت.

والملفت للنّظر في استعمال القافية المقيدة بأنواعها من قبل حازم القرطاجني هو تخيّره للأغراض المناسبة للنغم، والمعاني الملائمة للإيقاعات والأوزان المختلفة، حيث حاول أن يلم بكل معاني تلك الأغراض بأبيات شعر تنغلق بقافية تلائمها، وتسلب قلب المتلقي وتخلب فؤاده.

وصنّفت أنواع القوافي الموظّفة في شعر حازم، حسب نسب حضورها في القصائد وكثافتها في الأبيات، وفق ترتيب الجدول التالي:

نوع القافية المقيّدة حسب حروفها	عدد القصائد ونسبها		كثافة الأبيات ونسبها	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة
رويّ يسبقه ردف	5	٪62.5	207	٪60.52
منحصرة في الرّوي	2	٪25	72	٪21.05
رويّ يسبقه تأسيس بينهما دخيل	1	٪12.5	63	٪18.42
المجموع	8	٪100	342	٪99.99

هذا الجدول يوضّح اختيارات حازم للقوافي المقيّدة في نظم شعره، وكانت حركة حروف القافية موافقة لوزن الخطاب الشعري المنتهي برّوي مقيّد، طبعت موسيقى شعره بأنغام خاصة تواكب معاني القصائد وأغراضها، وتحدث ردّة فعل في المتلقي، وذلك ما توحي به نسبة حضور القوافي المردفة في تلك القصائد بأعلى نسبة.

---

[1] مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني، بإشراف: يوسف مراد، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، سنة 1959م، ص206.

"وتحدثُ عملية استقبال الصوت عن طريق الأذن، فهي الأداة التي تحول الصوت من إشارات مادية (ذبذبات في الهواء) إلى إشارات عصبية تنتقل إلى الدماغ. وتنقسم الأذن إلى أجزاء ثلاثة رئيسية لكل جزء منها وظيفة محدّدة وتفصيلات دقيقة، وهي: الأذن الخارجية التي تلتقط الذبذبات الخارجية، والأذن الوسطى التي تحوّل الضغط الصوتي إلى ذبذبات ميكانيكية. والأذن الداخلية التي تحوّل الذبذبات الميكانيكية إلى دافع عصبي ترسله إلى الدماغ"(1).

وانتقال الصوت عبر طبقات الأذن، وصولا إلى الدماغ يحدث في النفس الإنسانية هزّات وتردّدات متنوعة، حسب اختلاف طبيعة الصوت نفسه، لذلك يستحسن متلقي الخطاب الشعري بعض القصائد ويستنكر أخرى، ويرجع ذلك إلى طبيعة النفس البشرية وميولاتها الفطرية، وما اختزن في وعيها من أنواع الأصوات والألحان والأنغام.

ب ـ القافية المطلقة:

ويقصد بها القوافي التي رويّها متحرّك بكسرة أو ضمة أو فتحة، وقد حظي شعر حازم بنصيب وافر من القوافي المطلقة، ويمكن دراستها حسب مجرى حرف الرّوي فيها أي حسب الحركة التي تلزمه، و"ليس بين العرب اختلاف إذا أرادوا التّرنّم ومدّ الصوت في الغناء والحداء، في إتباع القافية المطلقة مِثْلَهَا من حروف المدّ واللّين في حال الرّفع والنّصب والخفض، كانت ممّا ينوّن أو ممّا لا ينوّن"(2).

والقانون الذي يحكم هذه الحركات الإعرابية كما يسمّيها النحويون في علم اللغة، أو ما يسمّيه العروضيون بعلامات الإطلاق في الشعر العربي هو: (**الكسرة أقوى من الضمة، والضمة أقوى من الفتحة**). وهذه القوة تظهر بشكل واضح في عملية الممارسة اللغوية في الكلام، والعمل الإبداعي الأدبي.

1 ـ مجرى الكسرة:

(1) علاء حبر محمد: المدارس الصوتية عند العرب، النشأة والتّطوّر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، سنة(1427هـ/2006م)، ص169.
(2) ابن رشيق القيرواني: العمدة، ص244.

هذا المبحث يقدّم نسبة مجرى الكسرة، التي نظم على منوالها حازم قصائد بأبياتها وحروف قوافيها المتنوعة، مع تقديم نموذج تطبيقي واحد من شعره؛ لأنه لا يمكن تقديم كل النماذج الشعرية التي كتبت برويّ حركته كسرة في مختلف أنواع القوافي.

ولكي لا تغلب الأسلوبية الإحصائية على منهج التحليل؛ تسعى هذه الدراسة إلى تقديم الأعداد والنسب الإحصائية أوّلا، ثم تقدّم النموذج التطبيقي المختار من شعر حازم الذي اتّخذ فيه حركة الكسرة علامة لإطلاق الرّوي، وتحاول الكشف عن علاقة ذلك المجرى بالغرض والموقف والرؤية.

ودراسة النص الشعري وتحليله تقتضي تأليف وكتابة نصّ نقدي مفهوم واضح وجاهز، "ينتجه القارئ في عملية مشاركة، لا مجرد استهلاك. هذه المشاركة لا تتضمّن قطيعة مع البنية والقراءة، وإنما تعني اندماجهما في عملية دلالية واحدة، فممارسة القراءة إسهام في التأليف"[1].

جعل حازم رويّ شعره مطلقا بالخفض في **(21)** قصيدة، من مجموع **(45)** قصيدة وبذلك يسجّل أعلى نسبة في القصائد تقدّر بـ: **(46.66٪)** قصيدة روّها مكسورا. وكان مجموع الأبيات التي تكوّنت منها تلك القصائد **(772)** بيتا، من مجموع **(2992)** بيتا أي بكثافة قدّرت نسبتها بـ: **(25.80٪)**.

ويظهر من هذه النسب الإحصائية أن اتجاه الشاعر إلى الروي المكسور على مستوى القصائد، يفوق بكثير نسبة اتجاهه إليه في الكثافة أو ما اصطلح عليه في هذا البحث بـ:<<طول النَّفَسْ العمودي>>، ومردّ ذلك هو دخول المقصورة في العدّ؛ لأنها تشتمل على **(1006)** أبيات.

أمّا الأغراض التي نظم عليها حازم قصائده بروي مكسور فهي متنوعة ومتعدّدة تعدّد القصائد نفسها، وقد بكى موطنه القديم **(الأندلس)** في قصيدة رويّها الراء المكسور بعبرات حارة، وهذا مقطع منها: **[الطويل]**

وَأجْبُلُ القبلةِ الغرّاءِ قَـابَلَهاطودُ المحاريب من أعلامِ مُذْقَـارِ

معـاهِدٌ قد لبسنَ الأنْسَ متّصلا في غرِّ أنديـةٍ منهـا وأسحـارِ

---

[1] عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب وقضايا النص، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، سنة2006م، ص24.

فأوحشتْ بعدَ إيناسٍ وصارَ بها   صَرْفُ الحوادثِ طلـاّباً بأوْتـارِ
كانت نوائبَ أدنى ما جَنَتْهُ نوىً   أدنى جنـايـاتها تَهْييـجُ أفكـارِ
وعضُّ ظُفْرٍ بأسنانٍ على زمنٍ   قد عضَّ أو قرعُ أسنـانٍ بأظفـارِ
أبقى المنازِلَ أصْفاراً وغادَرَها   من كـان فيها، شريداً حِلف أسفارِ
كانـوا كطيرٍ بأوكـارٍ فصيَّرَهُمْ   زمـانُهُمْ فـوقَ طيرٍ ذات أوكـارِ
عَرَفْتُ من بعدِ إنكارٍ معـاهِدَهُمْ   فَكِدْتُ أنسى اصطباري بعد تذكارِي
أبكي لمعرفةِ العهدِ القديم ومـا   أنكَرْتُ من خُطَبِ دهرِ طَارِقٍ طارِ(1)

لقد عزف الشاعر بقيثارة الحزن على أنغام الدهور المتنوعة، فساح مع وتر الماضي يشدو بلحن الضياع، على ما فقد المسلمون بربوع الأندلس، بأغنية الخلاص التي أُجبر على تلحينها أهلها الضاعنين، مستغلا الطاقة الصوتية لحرف الرّاء، قبله ردف يطاوع نهنهات الشاعر المتصلة حين تذكّر مرابع الأنس القديم.

وطاقة صوت حرف الرّاء اللّثوي المجهور المنحرف المكرّر(2)، تتوافق مع معاني هذه القصيدة التي نظمها حازم القرطاجني في وصف وتذكّر مرابع الأندلس.

فحرف الراء المجهور يوحي برغبة الشاعر الإسماع والإعلان والجهر بأشجانه وآلامه، وبوصفه منحرفا يوحي برغبة الشاعر في الانحراف عن هذا الحزن، وهذه الرغبة كانت وراء نظم هذه القصيدة. أمّا بوصفه مكرّرا، فتوحي بعودة وتكرار الحزن كلّما تذكّر عهوده الغابرة بالفردوس المفقود. وقد كان صوت الرّاء بصفاته الفيزيائية متناغما مع الحالات النفسية الشعورية للمبدع والتي عبّر عنها نظما.

واختيار حازم لحركة الكسرة "صوت صائت أمامي مجهور ضيّق"(3)، ليواكب نغم الانكسار والحسرة والشدّة والضيق، وهي مشاعر وأحاسيس ألمّت به. مستعملا في ذلك وزن بحر البسيط الذي تمتزج فيه الحركات بالسواكن، تساعد على إفراغ ما اختلج في صدره من انفعال نفسي تتجاذبه نزعتان: الأولى تحرّكها مرابع الأندلس بذكّر معالمها المكانية التي أضحت مصدر إلهام ووحي في عرف الشاعر.

(1) حازم القرطاجني: الديوان، ص(47/46).
(2) ينظر، عبد الحميد فدوع: الدراسات الصوتية بين القدامى والمحدثين، منشورات جمعية الدعوة الإسلامية، المملكة العربية السعودية، ط1، سنة 2010م، ص(40/39).
(3) ينظر، وفاء البيه: أطلس أصوات اللغة العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، سنة 1994م، ص1687.

أمّا الثانية فترسمها توالي الأيّام وتعاقب الأزمان على المبدع، وتحوّلها الدائم من عال شامخ إلى خفض سفلٍ في منحى الهبوط والانحدار. فقد اتخذ الشاعر من الرّوي المكسور معادلا موضوعيا لانطباعه الوجداني حيال الزمن الحاضر الذي يعجّ بالخيبة والندم والتذكّر والوهم، والزمن الماضي الذي ولّى، بعدما كان عامرا مؤنسا يتسربل بمظاهر الحيوية والنشاط والنشوة.

والعناصر المكونة للخطاب الشعري تتكامل وتتفاعل في تشكيل جهاز النص وتعمل ككلٍّ غير منقسم؛ لذلك "لا تدرك مقاصد النص إلاّ بالقراءة التحليلية؛ هذه القراءة التي تعير الاهتمام إلى المواضعات الفنية التي صيغ بها النص. هكذا يمكن تحليل الرمزية الصوتية والبحر والإيقاع ... وشكل الكتابة، والتوازنات الصوتية، والتوازي التركيبي، ومعاني المعجم، وكل مستوى من مستويات التمثيل يتجاوز الإدراك المباشر، ويحاول أن ينفذ إلى ما وراء المعنى الحرفي، وإلى استخلاص معان مستقلة عن إرادة المتلفظ بها"(1).

2 - مجرى الضّمة:

في هذا المبحث يتمّ إحصاء حضور هذا النوع من القافية إنْ على مستوى عدد القصائد أو على مستوى كثافة الأبيات فيها. وتقديم النسب المئوية التي مثّلت حضور حركة الضمة في رويّ شعر حازم القرطاجني، ومدى كثافة نظمه على منوالها.

وقد اتجه الشاعر للرويّ المرفوع في **(9)** قصائد، من مجموع **(45)** قصيدة وبنسبة قدّرت بـ: **(20٪)**. أمّا فيما يخصّ <<طول النّفَسْ العمودي>> فقد كتب حازم برويّ حركته ضمّة **(295)** بيتا، من مجموع **(2992)** بيتا، وبنسبة قدّرت بـ: **(9.85٪)**.

وما يلاحظ على الأرقام الإحصائية هو أنّ نسبة اتجاه الشاعر إلى توظيف الرّوي المرفوع في عدد القصائد، أكثر من نسبة توظيفه على مستوى عدد الأبيات.

وقد يرجع ذلك إلى خصوصية الاسم المرفوع في بنية التركيب اللغوي العربي للجمل التعبيرية، وما له من طاقة وفاعلية على مستوى سياق الخطاب اللغوي، حيث تسند إليه كلمات، وتتجاور معه في النسق السياقي معنا وشكلا.

(1) محمد مفتاح: النص من القراءة إلى التنظير، شركة النشر والتوزيع - المدارس - الدار البيضاء، المغرب، ط1، سنة (1421هـ/2000م)، ص80.

أمّا الأغراض التي نظم فيها حازم القرطاجني قصائده على الروي المرفوع، فهي متعدّدة ومتنوعة حسب دواعي ودوافع الكتابة التي كانت تحرّكه والرغبة التي كان يطمح إليها لحظة المخاض الشعري.

يقول في قصيدة مدح بها الأمير الحفصي حين أوصل القيروان بماء الشروب: **[الطويل]**

ومـا المرءُ في أفعـاله غيـر دافعٍ   لمـا يقتضيـهِ طبعُهُ والضَّـرائِبُ

ولـو لم يكنْ بين الطّبـاعِ تَخـالُفٌ   لما اختلفتْ في العـالمين المذاهبُ

وَرَى قَدْحُهُ في العقلِ والقولِ فاغتدى   بانجحِ قِدْحٍ فيهمـا وهو ضـاربُ

ففي صـدرِهِ بحرٌ من العلمِ زاخِـرٌ   وفي كفِّهِ غيثٌ من الجـودِ ساكبُ

فَمن يورِ زنداً أو يفِض في رجـائهِ   فما قَدْحُهُ خـابٍ ولا القدْحُ خـائبُ

أفـادتْهُ في سنِّ الشبـابِ من النّهى   بصيـرتُهُ مـا لم تفدْهُ التجـاربُ

ويهديـهِ نـورٌ للبَصيـرَةِ لم تكن   لتهدي، كما يهدي، النجوم الثواقبُ

تفتّح في القرطاسِ يُمْناهُ فوق مـا   تفتّحَ في الرّوضِ السحابُ السواكبُ

فكم فضَّ أبْكـارَ المعـاني خِطـابُهُ   فأضْحتْ بهِ الأفكارُ وهي خواطبُ(1)

لقد لعبت المرفوعات في هذا المقطع دورا بارزا في تقفية الأبيات بأصوات تنوء بحمل المعاني المنوطة بها، وكان معظم تلك المرفوعات فواعل، أو أسماء فواعل، أو نعوت أو أخبار، واكبت دلالات ومعاني الخطاب الشعري، ونهضت بموسيقى الصوت شكلا. وقد زادتها ألف التأسيس رونقا وعذوبة، حيث ساعدت على مدّ الصوت قبل حرفَيْ القافية (الدّخيل والرّويّ)، ثم ينعطف مع الدخيل المكسور، ليعود مفخّما مع الرّفع في رويّ الباء التي تخرج من الشفتين.

و"الضمة صوت صائت خلفي، مفخّم، ضيّق مجهور"(2). فهو بصفة التفخيم والخلفية يلائم هذه المقطوعة التي اشتملت على الفلسفة والحكمة؛ لأن الخلفية تعني العمق في المخرج على مستوى النطق، يقابلها عمق التّأمل والتفكير على مستوى الخطاب الشعري، والتفخيم يوحي بالتعظيم، ويقابله مكانة الفلسفة والحكمة في ذات المبدع.

(1) حازم القرطاجني: الديوان، ص24.
(2) ينظر، وفاء البيه: أطلس أصوات اللغة العربية، ص1675.

وجاءت حروف القافية الثلاثة (التأسيس، والدّخيل، والرّوي) بحركاتها المختلفة (فتحة، كسرة، ضمة) مرتبة ترتيبا منطقيا حسب المدرج الصوتي الذي تخرج منه، فألف التأسيس الممدود الذي قبله فتحة يخرج من الحلق، ثم يليه حرف الدخيل المكسور الذي يخرج من مقدّمة الفم، ثمّ حرف الرّوي (**الباء**) المرفوع الذي يخرج من الشفتين.

وقد نظم الشاعر قصيدته على أوزان تفعيلات بحر الطويل، الذي يشتمل على نفس أفقي طويل (أربع تفعيلات ممزوجة) في كلّ شطر، تصاحب الطاقة التعبيرية الشعورية التي اختلجت في أغواره، وختمها بروي مرفوع ينغلق عنده معنى كلّ بيت، وهو يلائم معاني النهوض والوقوف والتحدّي والشموخ، وهي صفات عزف على وترها الشاعر في مدح الخليفة الحفصي الذي نسب له كل صفات الحسن وضروب التدبّر والحكمة.

ومن الملاحظ على معاني هذه الأبيات أنها مركبة تركيبا عقليا، استغلّ الشاعر فيها طاقته الفلسفية والحكمية وثقافته الإسلامية، في نظم خطاب شعري حجاجي، تغلب عليه لغة المنطق التي تقنع المتلقي، وتحدث ردّة فعل فيه. ويعتبر الباحثون الأسلوبيون "أنّ الأسلوب ليس سوى أداة الإنسان في دلالة الإنسان على نفسه اجتماعيا أو ذاتيا. وذلك عبر مستوى الأداء الأسلوبي، أو عبر الشحنات العاطفية والوجدانية التي يحملها الأسلوب"(1).

وقد استعمل حازم أوزان بحر الطويل التي تساعد على الإطناب والإسهاب في الكلام، وتلائم غرض المدح وذكر المثالب، واعتمد قافية مؤسسة تحرّك الوجدان بصدى صوتها للتّفاعل مع المبدع، وختم برويّ مرفوع يهزّ كيان الإنسان، ويبعث فيه التحرك نحو العمل أو التّحلي بسلوك.

3 ـ مجرى الفتحة:

في هذا المبحث يتم تقديم عدد القصائد التي كانت حركة روّيها فتحة، وتحديد نسبة القصائد التي كان رويّها مفتوحا، ثم يتم إحصاء عدد الأبيات التي نظمت على رويّ مفتوح واحتساب نسبة كثافتها في تلك القصائد، مع تقديم نموذج تطبيقي يوضّح ويشرح بعض الجوانب الشخصية للشاعر، ويبرّر دواعي اختيار الرّويّ المفتوح، ومدى ملاءمته للمعنى الذي عبّر عنه المبدع في الغرض الشعري.

(1) منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص49.

استعمل حازم القرطاجني القوافي التي رويّها مفتوح في (**7**) قصائد، من مجموع (**45**) قصيدة وبنسبة قدّرت بـ: (**15.55٪**) هذا على مستوى القصائد، أمّا مستوى كثافة الأبيات فيها، فقد وظّف الروي المفتوح في (**1583**) بيتا، من مجموع يقدّر بـ: (**2992**) بيتا، وبنسبة قدّرت بـ: (**52.90٪**).

ومن خلال النسب السابقة والأرقام الإحصائية التي قامت عليها، يظهر جليا ذلك التباين الصّارخ بين نسبة عدد القصائد التي كان رويّها مفتوحا، وكثافة الأبيات فيها أي (طول النّفسْ العمودي). ويرجع ذلك إلى كثافة أبيات المقصورة (**1006**) أبيات، حيث تفوق ثلث شعره بقليل، وقد كان رويّها مفتوحا.

يقول حازم في قصيدة هنّأ بها الخليفة المستنصر بعيد الأضحى: [**الكامل**]

كَمْ من يَدٍ لِيَدِ الأمير محمّدٍ ... عادتْ، فكان العود منها أحمدا
مَلِكٌ بِذكْرى مُنْجِبيهِ وذِكْرِهِ ... يُسْتَفْتَحُ الذكْرُ الجمِيلُ ويُبْتَدا
بِأبيه يحيى المُرْتَضى وَبِهِ جَرَتْ ... للنَّصْرِ أرواحٌ وكانتْ رُكَّدا
وَبِهَدْيِهِ وَبِهَدْيِ مُنْجِبِهِ الرِّضى ... وُقُدِتْ مصابيحٌ وكانتْ خُمَّدا
أَبْقَى لهُ العُمَرَانِ مَجْدا لَمْ يَزَلْ ... بِالبِيضِ والسُّمْرِ الطوالِ مُشَيَّدا
عُمَرُ الذي ابتدأَ الفُتُوحَ بِيُمْنِهِ ... وسَميُّهُ عُمَرُ المُتَمِّمُ ما ابتَدا
لا خَلْقَ مِنْ بَعْدِ النّبيِّ وصَحْبِهِ ... أَعْلى يَداً منهُ، ولا أسنى يَدَا(1)

اختار الشاعر رويّا مفتوحا؛ وهو حرف الدال الانفجاري المجهور، وأتبعه بخروج يساعد على مدّ صوت الدال في قافية كلّ بيت، يصاحب زفرات الشاعر الصوتية التي تقرع أذن السامع فتترك فيه صدى يحرّكه للانفعال، فيتلقّف أبيات القصيدة بتركيز عال ليقع في شرك الشحنة الدلالية للغة الشعرية. حيث أنّ الفتحة والألف "صوتان وسطيان منفتحان، ولا فرق بينهما إلاّ في الطول"(2).

وصفة الانفتاح هذه ناسبت الحالة النفسية والتعبيرية للشاعر، حيث أن انفتاح الصائت بالفتحة والألف يضفي على القصيدة معنى السعة التي يشعر بها المبدع، والتي يريد من

(1) حازم القرطاجني: الديوان، ص39.
(2) ينظر، وفاء البيه: أطلس أصوات اللغة العربية، ص(1647 و1651).

خلالها إخراج صفات ومحامد الممدوح، وهذه السعة كذلك تعبّر عن ثراء صفات الممدوح وتنوّعها.

وهذه المقطوعة تنتمي إلى قصيدة نظمها حازم في تهنئة الخليفة الحفصي ومدح نسله، وقد وظّف فيها قافية مطلقة ينطلق معها صدى الصوت والمعنى معا، فيضفي جمالا على الوصف ويُنزل وحيا على نفس الممدوح. بمكونات القصيدة الكلّية من قوّة التركيب اللغوي وعمق الدلالة والإيحاء، وما يصاحبهما من لحن وزني وقافية مُطربة، وكلّها تعتبر إواليات تفتح مغاليق النص الشعري.

ولكرم الخليفة وجوده وسطوته في فتوحه جذور تمتدّ إلى أصوله، وتصل إلى أجداده الأوائل، مثل صوت الألف الذي تعود أصوله إلى صوت الفتحة، ويعود مخرجه إلى أقصى الحلق. حيث وافق عمق الأصول وعراقتها، عمق موسيقي جسّده خروج القافية وتفعيلات بحر الكامل الصافية والتي في وسطها مدّ.

وأوزان تفعيلاته تمتزج فيها حركات وسواكن تساعد على التنويع في العبارات الشعرية المدحية والتراكيب اللغوية الوصفية، التي ينهض بها المنطوق الشعري، على شكل سلسلة دلالية متنامية، وبوتيرة متصاعدة تساعد الشاعر على التأنق في المدح والمبالغة في الوصف.

وهذا النوع من النظم الشعري يعتمد على "نظام من الإحالات يتخطّى النص المفرد المنجز إلى سُنّة في الكتابة مخصوصة تشكّل ما ينتظر القارئ وجوده في نصّ من النّصوص لحظة تقبّله. فهو معيار ضابط لدرجة الانصياع لتقليد الكتابة في فنّ من الفنون"(1).

ومن خلال معطيات الأرقام والنسب السابقة التي جسّدت اختيارات الشاعر حازم القرطاجني لنظم القريض، يمكن استخلاص ملاحظة عامة مفادها: أنه اتجه إلى القافية المطلقة بنسبة قدّرت بـ:(**88.55٪**)، أمّا نسبة القافية المقيّدة في شعره فقد قدّرت بـ: (**11.43٪**).

(1) شكري المبخوت: جمالية الألفة (النّص ومتقبّله في التراث النقدي)، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، قرطاج، تونس، ط1، سنة 1993م، ص77.

وهذا ملمح أسلوبي يوحي بميل الشاعر إلى الإطلاق أكثر من التقييد، وذلك ما يجسّده واقعه المعيشي الذي كان يروم فيه تحرير الفردوس المفقود من أيدي الغاصبين ويأمل في العودة إليه حرّا طليقا، وقد خرج منه ولم يرض بقيود المحتل.

والقافية المطلقة لم تكن بنسب متساوية حسب حركات الرّوي، فقد سجلت الفتحة أعلى نسبة حضور في عدد أبيات حازم الشعرية، ثم تليها الكسرة التي مثلت ربع عدد أبياته، وبعدهما يأتي السكون الذي تجسّد في أكثر بقليل من عشر شعره، وكان حضور الضمة في أبيات شعره أقل بقليل من العشر. والجدول التالي يرصد تلك النسب بوضوح:

القافية حسب حركة الرّوي	**القصائد**		**الأبيات**	
	العدد	**النسبة**	**العدد**	**النسبة**
الكسرة	21	٪46.66	1583	٪52.90
الضمّة	9	٪20	772	٪ 25.80
السكون	8	٪17.77	342	٪11.43
الفتحة	7	٪15.55	295	٪9.85
المجموع	**45**	**٪99.98**	**2992**	**٪ 99.98**

والملاحظ على هذا الجدول هو تفاوت النسب بين عدد القصائد، وكثافة الأبيات فيها، أو ما يسمّى <<بطول النفس العمودي>> فيها. فعلى مستوى القصائد كانت نسبة الكسرة هي أعلى نسبة، وبعدها الضمة، ثم يليهما السكون (**القافية المقيّدة**)، وفي الأخير الفتحة وهي أدنى نسبة. وقد ترجع هذه الاختيارات في النظم الشعري عند حازم إلى أحواله النفسية،

وعمل الموجة نفسها أكثر مما ترجع إلى إرادة الشاعر. "فكلّ حرف في اللغة العربية يكاد يحمل دلالة حركته، فيثير صورة متصلة بلفظه، وخيالا يتضمّن النطق به"[1].

وجلّ شعر حازم نظمه في البلاط الحفصي بعيدا عن وطنه الأندلس، وهو يعاني من ذلك الفراق المرير، وظلّت تراوده خواطر منكسرة؛ لذلك جاءت نسبة القصائد ذات الروي المكسور تمثل أعلي نسبة حيث قاربت النصف، فالكسرة صوت صائت ضيّق وهو بهذه الصفة يعكس الحالة النفسية التي يعبّر عنها الشاعر، والمتمثلة في ضيق حاله بسبب نأيه عن وطنه.

أمّا على مستوى كثافة الأبيات أو ما يسمى <<بطول النَّفَسْ العمودي>> ـ حسب هذه الدراسة ـ فإنّ الفتحة هي أكبر نسبة، وهي بصفة اتساع وانفتاح مخرجها تناسب الحالة الشعورية والنفسية للشاعر من حيث:

1 ـ رغبته في إخراج آلامه وأشجانه، وهذا يناسبه مخرج متّسع.

2 ـ الأمل الكبير في العودة إلى الوطن، وهذا يناسبه اتساع مخرج الفتحة والألف.

أمّا الضمة والسكون فقد كانت نسبتهما متباينة، وقد يرجع هذا التباين إلى خصوصية كل حركة من حيث القدرة على إحداث الجلجلة الصوتية وطريقة خروجها من المدرج الصوتي، فهناك إذاً ترابط (فزيولوجي– نفسي) بين الحالة الفيزيولوجية لجهاز النطق وطاقة اللغة في التعبير عن الحالة النفسية للمبدع.

ثالثا ـ حروف الرّوي:

لقد نوّع حازم القرطاجني في حروف الرّويّ، حيث جعل رويّ قصائده على **(19)** حرفا من **(28)** حرفا، أي بنسبة **(67.85٪)**. فشكّل رويّ قصائد ديوانه من (**الألف اللّيّنة، والهمزة، والباء، والجيم، والحاء، والدال، والراء، والسين، والصاد، الطاء، والظاء، والعين، والفاء، والقاف، والكاف، واللام، والميم، والنون، والهاء)**. وذلك بنسب تتفاوت بين عدد القصائد، وكثافة الأبيات أي <<طول النفس العمودي>> فيها أيضا، فكانت الأرقام ونسبها متباينة ومتفاوتة أيضا. والجدول التالي يحدّد عدد قصائدها، وتنوّع أغراضها بدقة:

---

[1] كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، مصر، ط2000م، ص273.

نوع حرف الرّوي	عدد القصائد والمقطّعات	عدد الأبيات	الأغراض
الألف اللّينة	1	1006	مدح، غزل، حكمة، وصف، طرد وقنص وعظ، قصص، مواقف، رؤى، خواطر.
الهمزة	3	163	وصف الطبيعة، مدح الخليفة الحفصي.
الباء	5	231	مدح، غزل.
الجيم	2	114	مدح، غزل
الحاء	1	6	وصف الطبيعة
الدال	4	134	مدح، تهنئة.
الراء	4	245	مدح، تهنئة، مناجاة.
السين	1	3	وصف وردة.
الصاد	1	53	مدح.
الطاء	2	99	مدح.
الظاء	1	28	وصف الكواكب والنجوم.
العين	1	61	تهنئة، مدح.
الفاء	1	3	وصف الطبيعة.
القاف	3	69	مدح.
الكاف	2	70	تسبيح، مدح.
اللام	3	91	مدح الرسول صلى الله عليه وسلم، زهد، حكمة.
الميم	6	474	تسبيح، مدح، حكمة، منظومة النحو.
النون	2	138	مدح، غزل.
الهاء	1	4	مناجاة.
المجموع/19	**45**	**2992**	**10**

وهذا التنوع في أصوات حروف الرّوي والتباين في نسب حضورها في شعر حازم، قد يرجع لتنوع الأغراض الشعرية التي طرق بابها، والكوامن النفسية التي انتابته لحظة الإبداع، وظروف الزمان التي قيلت فيها. أمّا دراستها فتستدعي فحصها حسب درجة

إيحائها وقوة دلالتها، وما تتركه من انطباع وإحساس في النفس البشرية عند سماعها، وعلى هذا الأساس صنّفت قصائد حازم في هذه الدراسة إلى قسمين هما: أحدهما يتعلّق بالأصوات المجهورة، والثاني يختصّ بالأصوات المهموسة.

1 - الروي المجهور:

وكان اتجاه حازم إلى الرويّ المجهور في **(38)** قصيدة، من مجموع **(45)** قصيدة وبنسبة قدّرت بـ:**(84.44٪)**، وكانت كثافة الأبيات أي <<طول النفس العمودي>> في **(2848)** بيتا، من مجموع **(2992)** بيتا، وبنسبة قدّرت بـ: **(95.35٪)**.

والحروف المجهورة هي التي "أُشبع الاعتماد في مواضعها ومنع النفس أن يجري معها حتى ينقضي الاعتماد فيجرى الصوت، أما الحروف التي تتصف بهذه الصفة فهي **(العين، والغين، والقاف، والجيم، والباء، والظاء، واللام، والزاي، والراء، والنون، والذال، والدال، والضاد، والميم، والواو، والطاء، والهمزة، والألف)**"[(1)].

و"معطيات علم الأصوات هي أوصاف للحركات العضوية التي يقوم بها الجهاز النّطقي أثناء النطق وكذلك الآثار السمعية المصاحبة لهذه الحركات، ويقوم هذا الوصف على الملاحظة الذاتية أو الخارجية من قبل الباحث"[(2)].

أمّا معيار التمييز بين الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة عند القدماء يعتمد على "جري النَّفَسْ فهم يقولون: (أنت تعرف ذلك إذا اعتبرت فرددت الصوت مع جري النَّفَسْ، ولو أردت ذلك بالمجهور لم تقدر عليه)"[(3)].

شكّلت نسب حضور الأصوات المجهورة في روي شعر حازم، أرقاما مرتفعة ترتقي لأن تكون ملمحا أسلوبيا في شعره؛ وقد يرجع ذلك إلى طبيعة حياته بالدّرجة الأولى، وطبيعة الأغراض التي نظم فيها شعره من جهة ثانية، حيث يكاد يكون جلّ شعره ينحصر في مدح الخلفاء والأمراء الحفصيين، وما يقتضيه هذا الغرض من تفجير الصوت وجهر كي يستميل الممدوح ويدعوه للإقبال على الإصغاء.

---

(1) علاء جبر محمد: المدارس الصوتية عند العرب، النشأة والتطوّر، ص67.
(2) تمّام حسّان: اللغة العربية، معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط3، سنة (1418هـ/1998م)، ص35.
(3) علاء جبر محمد: المدارس الصوتية عند العرب، ص67.

كما قد يلجا المبدع لذلك من أجل إظهار براعته في تخيّر الأصوات المناسبة للألفاظ، والمعاني المواتية لها، حتى يُظهر صدقه في المدح والوصف، ويطيل في زمن الإنشاد، حتى يوهم السامع أو المتلقي بثبات تلك الصفات في الممدوح وتجذّرها في سلوكياته.

و"على أساس هذه الاعتبارات بدأت دراسات نفسانية وفيزيولوجية وموسيقية تهتم بمصادر الحركة وأدوارها وعلائقها بالزّمن؛ هكذا اقترحت نماذج عديدة لتبيان ماهية تلك العلاقة وضبطها وتفسيرها؛ منها نموذج الساعة الداخلية، ونموذج البرنامج الحركي، ونموذج الحركة المجرّدة"[1].

ومن إبداعات حازم الشعرية على روي مجهور، عينيته التي هنّأ بها أبا زكريا يحيى بمناسبة العيد: **[البسيط]**

أَصْلٌ غدا كلُّ أصلٍ دونـهُ، ولهُ ... فَرْعٌ علا كُلَّ فـرعٍ بـاسِقٍ فرَعَـا

جازَ الخَليقةَ يحيى بنُ الهمامِ أبي ... محمدٍ بن أبـي حفصِ العـلا جمعـا

قدْ أوسعَ العلمَ صدراً منه مُنْفَسِحاً ... يَضيقُ رحبُ العلا عن بَعضِ ما وسعا

لم يَعْدُ بالنفس جوداً في شجاعتهِ ... وفي مـذاهِبِهِ لـم يَعْـدُ أن شَجَّعـا

أَعطى الذي حـاتِمٌ لو كان يُسْأَلُهُ ... لظلَّ من بَعْضِهِ مستشعـراً جزعـا

من الوسيـلةِ أن لا يبتغي أحـدٌ ... وسيـلـةً لنـداءٍ كلمـا سمِـعـا

وكم غـدا شـافعاً نعمى بثـانيةٍ ... وكم إلى نفسـهِ في مُعتـفٍ شفعـا

أعدى على الضَّبُعِ الشهباءِ عافِيَهُ ... جوداً، وأعدى على أعـدائهِ الضّبعا

فكم صدىً قد سقَتْ ريّـاً ذوابلهُ ... وكم صدىً نَقَعَتْ مِنْ صـارِخٍ نقعا[2]

لقد جمع حازم في هذا المقطع لممدوحه أجمل صفات الكرم والعطاء حتى أضحى في عرفه أجود من حاتم، وسيفه كان مسلّطا على أعدائه في كلّ الوقائع، منجيا كلّ مستصرخ مستنجدٍ، وقد ورث تلك الصفات عن أصوله وأجداده الذين جبلوا عليها قبله.

وقد اختار الشاعر لتجسيد ذلك روياً مجهورا انفجاريا وهو حرف **(العين)** بعده خروج يساعد على مدّ الصوت فيه، وترديد الصدى على أذن المتلقي. وحرف العين يحتوي

---

(1) محمد مفتاح: مفاهيم موسّعة لنظرية شعرية، ج2، ص172.

(2) حازم القرطاجني: الديوان، ص(78/77).

الضّبع: السنة المجدبة، وكذلك الشهباء. العافي: الذي يقصده طلبًا للعطاء. أعدى: أجرى، الضبعا: الفرس الذي يضبع أي يضبح. الصدى: الظمأ، والصدى: الصوت المتردد. ونقع الصراخ: ارتفع.

على قوة الجهر ومخرجه من عمق الحلق، مجسّدا بذلك حزم وجدّ الممدوح في خدمة الرّعيّة ورعاية شؤونهم، كما ورثها عن أجداده.

وقد وظّف حازم حرف العين في كلمات الحشو بكثرة مع حروف مجهورة أخرى كالجيم والميم والغين، والدال والقاف، محدثا بذلك جلجلة صوتية تتناسب مع وزن بحر البسيط المركب من تفعيلتي **(مستفعلن، فاعلن)** اللّتين تحتويان على حركات وسواكن تتماشى مع مدّ الصوت وقبضه، فتكسر رتابة الوزن الموسيقي وتطرد الملل والسأم عن السامع، وتشكّل نغما منوّعا يبعث في المتلقي طاقة انفعالية، ويحدث فيه تجاوبا مع معاني اللغة الشعرية الموحية.

وبذلك يسعى المبدع لتحقيق الغرض من نظمه، والحاجة من تأليفه منتظرا ردة فعل الممدوح، مستريحا من الخواطر التي تضطرم في داخله والأفكار التي تراوده تجاه المناسبة التي هو بإزائها.

وغرض المدح وما يقتضيه من جلجلة صوتية، يناسبه الجهر الذي ينشأ من اضطراب الحبال الصوتية، فتؤدّي إلى اضطراب الهواء على مستوى الحنجرة، وخروجه على شكل دفعات منقطعة[(1)]. تصاحب الدفقات الشعورية والنفثات الأسلوبية التي تشكّل الخطاب الشعري.

2 ـ الرويّ المهموس:

لقد حصر علماء العربية القدماء الحروف المهموسة في **(10)** أحرف، وخصّوها بعدّة تعريفات منها ما يعرّف الحرف المهموس "بأنه صوت أضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى معه النفس، والأصوات المهموسة هي **(الهاء، والحاء، والخاء، والكاف، والسين، والشين، والثاء، والصاد، والتاء، والفاء)**"[(2)].

وقد استعمل حازم في رويّ أشعاره حروف الهمس، بنسب قليلة مقارنة مع نسب الحروف المجهورة، فكان اتجاهه إلى الرويّ المهموس في (7) قصائد، من مجموع **(45)** قصيدة، وبنسبة قدّرت بـ: **(15.55٪)**، هذا على مستوى القصائد. أما على مستوى كثافة

---

(1) ينظر، عبد الحميد قدوع الأصبعي: الدراسات الصوتية بين القدامى والمحدثين، ص54.
(2) علاء جبر محمد: المدارس الصوتية عند العرب، ص67.

الأبيات أي <<طول النفس العمودي>>، فقد اتجه إلى الرويّ المهموس في (**139**) بيتا، من مجموع (**2992**) بيتا، وبنسبة قدّرت بـ: (**4.64٪**).

وقد ترجع هذه النسب إلى نوع الأغراض التي نظم فيها حازم قصائده، والتي غلب عليها غرض المدح، الذي يقتضي الجهر في الصوت والتضخيم في الموسيقى، وتعلّق الشاعر بمسقط رأسه (الفردوس المفقود) الذي وصفه وتحدّث عنه في كثير من نظمه وما يتطلب ذلك نداء وتفجّع.

وكلّ ذلك انعكس على نسبة حضور حروف الهمس في قصائده حازم، حيث استعملها في أغراض محدودة جدّا، كوصف الطبيعة بأنواعها، وقصائد التسبيح والمناجاة كما أنّه وظّف المهموس في قصيدتين، يمتزج فيهما المدح بأغراض أخرى كالوصف والحث على استرداد الفردوس المفقود.

وبمقارنة الأغراض مع النسب التي مثلتها، يتضح اختيار الشاعر للرّويّ المهموس في وصف الطبيعة والمناجاة والتسبيح؛ لأن هذه الأغراض تعتمد على الحروف المهموسة بشكل لافت، ولا تستقيم عبارات وصفها إلاّ بموسيقى الحروف المهموسة. والهمس ينتج عن عدم اضطراب الحبال الصوتية، وبالتالي يبقى الهواء ساكنا على مستوى الحنجرة[1].

وصفة السكون التي تحتويها الحروف المهموسة تناسب حالة المناجاة التي تقتضي الخشوع وسكن النفس، ووصف الطبيعة الذي يصحبه تفكّر وتأمّل عميقين مع هدوء النفس وسكونها أمام مشاهد الطبيعة...الخ.

ومن القصائد التي تجسّد فيها هذا الاتجاه في شعر حازم هي صاديته التي توجّه بها لأبي زكرياء الأوّل يحثه على تحرير الأندلس ويمدحه بأحسن الصفات، وهذا مقطع منها: **[الطويل]**

عسى الله أن يَنْتاشَ أندلساً بها ويأخذَ فيها للهدى أَخذَ مُقْتَصِّ
فيُضحي بها شرقُ الجزيرة مُشْرِقاً وتَطلعُ أنوارُ البشائرِ في حِمْصِ
أَميرَ الهُدى من يَدْنُ منكَ فإنّه بِقُرْبِكَ عن صرفِ الحوادثِ قد أُقْصِي
إليكم سرتْ بي أَيْنُقٌ خُمصُ السرى تجوبُ الفلا أنضاؤُها أيُّما خمص

(1) ينظر، عبد الحميد قدوع الأصبعي: الدراسات الصوتية، بين القدامى والمحدثين، ص154.

قـلاصٌ كخيطـانٍ من النبعِ لم تـزل لـها البيـدُ في هصرٍ عنيـفٍ وفـي رهصِ

تشكّى السُّرى والشهبُ للصبحِ تشتكي سُرى الغمص منـها وهي كالأعين الغمص

إلى بحرك الطامي على الورد أوردت ميـاهاً لـها غور عن الرشفِ والمصِّ[1]

لقد استغل الشاعر طاقة صوت الصفير المهموس (**الصاد**)، فجعله رويّا ينتهي به كل بيت من القصيدة، نظرا لما يترك هذا الحرف بصفته صوتا مفخّما من أثر على أذن السامع، فيوحي له بفخامة وعظمة الأمر الذي يدعو له الشاعر ملكه ووليّ أمره، وهو تحرير مسقط رأسه، وأرض أنسه الأندلس.

"ولئن كانت العلاقة بين هذا الصّوت وهذا المعنى عفوية في منطق العملية الإبداعية، فإنّها ما فتئت تقوى بين الطرفين بمفعول تجاورهما في النص والتلازم الحاصل بينهما في مختلف أقسامه حتى غدا أحدهما يبرّر وجود الآخر ويجد مبرّره فيه"[2].

فقد حضر صوت الصفير في حشو الأبيات بحروف أخرى غير حرف الرّوي ومنها: (**السين، والشين، والزاي**)، وذلك ما يبرّر اختيار الشاعر لألفاظ شكّلت ملمحا أسلوبيا بعينه، يكشف عن قدرته على تكييف معاني غرض القصيدة، مع الإيقاع الصوتي المناسب، وبدت رغبته في إيصال المعنى وتكثيف الإيحاء بطاقة الصوت بشكل واضح.

لذلك يمكن طرح الأسئلة التالية: هل كانت علاقة الصوت بتلك المعاني في الخطاب الشعري لدى حازم، في منطلق العملية الإبداعية اعتباطية تماما؟ ألم يكن الصّاد قريب من مخرج السّين الذي هو جزء من كلمة الأندلس والنفس، والسيّادة الإسلامية؟. ألم يكن الصادّ جزءا من كلمة حفص، وكلمة صلاح وحصار، تصدّع وصمود ...الخ؟.

أمّا اتجاهه إلى الإيقاع الوزني والعروضي الذي جسّدته تفعيلات بحر الطويل الممزوجة أو المركبة من تفعيلتي (**فعولن مفاعيلن**)، وما تحتويه من حركات وسواكن تواكب موسيقى وإيقاع <<طول النفس الأفقي>> في الأبيات، فقد يوحي بإرادة الشاعر الملحّة على الإسهاب في الكلام والإطناب في الوصف؛ لأن الموقف يتعلق بالأندلس والمقام يخص الأمير الحفصي، والمبدع يسعى إلى تحريك الإنسان لتحرير المكان.

---

(1) حازم القرطاجني: الديوان، ص66.

(2) محمد الهادي الطرابلسي: تحاليل أسلوبية، ص86.

"فقد حاول أن ينقل (أو أن يثير) عبر اختياره الكلمات وتنظيمها ليس اللوحة فقط ولكن الانفعال الشخصي المتولد عنده من هذه اللوحة: وهذا ما يسميه اللسانيون الإيحاءات الشخصية. وهذا شيء فردي ويتغيّر بعيدا عن الدلالة الاجتماعية والذاتية للكلمات...وأي تعبير له دلالات إيمائية، مهما دقّ واستدق وصار غير مرئي، أو تقريبا غير مرئي، فإنّه يستوجب إعدادا إضافيا للرسالة اللسانية، وذلك لكي يصبح معديا ويبلغ أثره"(1).

ومن خلال موجة موسيقى حروف الصوت والصفير التي توزّعت في بعض كلمات هذا الخطاب الشعري، تظهر جودة قريحة المبدع في تعاطي القريض؛ حيث استهل حديثه عن الوطن الأم الأندلس، وعبرّ عن أمله في جيش الخليفة الحفصي أن يتوجّه يوما إلى تحريرها، مُعربا عن حلم دفين في أعماقه، وهو الطموح في العودة إلى مسقط الرأس.

وقد ناسبت حركة الرّوي (**الكسرة**)، هذا الصوت الضيق الذي يوحي بضيق حال الشاعر، بسبب ما حدث لبلاده الأندلس، وموسيقى هذا النص الشعري الذي غلبت فيه أصوات الهمس، مشحونة بعواطف الشجن وخواطر الانكسار، ساهمت في تعتيم الجو النفسي العام للقصيدة، الذي كان يترنّح بين موسيقى صوت الصفير عبر أوتار الحاضر الذي يستدعي العمل والأمل، وفي همس أنغام نوازع الماض ووخز جراحه. "هكذا تنمي القصيدة تصوّرا للزمن، أو الدّهر... على حركة القصيدة وتشكّل بينة موازية لبنيتها الدلالية"(2).

والجدول التالي يوضّح ويصنّف حروف الرّوي المجهورة والمهموسة، التي وظّفها حازم القرطاجني في قصائده، من حيث كثافة حضورها، سواء على مستوى عدد القصائد أو على مستوى كثافة الأبيات فيها، فجاء ترتيبها على النحو التالي:

الأصوات المجهورة			الأصوات المهموسة		
حرف الرّوي	**عدد القصائد**	**عدد الأبيات**	**حرف الرّوي**	**عدد القصائد**	**عدد الأبيات**
ألف ليّنة	1	1006	الحاء	1	6
الهمزة	3	163	السين	1	3

(1) منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص87.
(2) كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتّجلي، ص(66/65).

الباء	5	231	الصاد	1	53
الجيم	2	114	الفاء	1	3
الدال	4	134	الكاف	2	70
الراء	4	245	الهاء	1	4
الطاء	2	99			
الظاء	1	28			
العين	1	61			
القاف	3	69			
اللام	3	91			
الميم	6	474			
النون	3	138			
المجموع/13	**37**	**2848**	**6**	**7**	**139**

حسب هذا الجدول يبدو أن حازما قد نوّع في حروف رويّ قصائده، بين المجهور والمهموس، تماشيا مع طبيعة الأغراض التي نظم عليها أشعاره، فقد اختار من الأصوات العربية (**19**) حرفا، ونوّع في حركاتها بين الفتحة والكسرة والضمة حسب ما يوافق موجاته النفسية وخواطره الفكرية.

وكان ميله إلى استعمال الصوت المجهور بنسبة أكثر من المهموس؛ وذلك يعكس رغبته في إسماع صوته وإيصاله إلى كلّ ذي أذن تسمع وقلب يخشع، ودعوته الصريحة إلى المتلقي كي يشعر بحجم المعاناة التي كابدها بعد خروجه من مسقط رأسه (الفردوس المفقود)، وقضائه بقية العمر في ديار الغربة المغربية، رغم ما لقيه من إحسان أهلها إليه وحفاوة وتبجيل الخلفاء الحفصيين له بها.

أمّا القافية فقد أطلقها في مواضع كثيرة وبنسبة عالية، وقيّدها في بعض المواضع المخصوصة بنسبة قليلة، وذلك يعكس اتجاهه إلى الإطلاق والتحرّر أكثر من التقييد والانقباض، وهذا ما يوافق طبيعة حياته المضطربة، حيث لم يرض بالعيش في وطنه الأم

الأندلس تحت وطأة العدو، فلجأ إلى المغرب الأقصى، ولما لم يطب له العيش بمدينة مرّاكش في بلاط الخليفة الموحّدي جرّاء أوضاع بلاده السياسية، توجّه إلى البلاط الحفصي بتونس حيث قضى بقية حياته، وهناك نظم شعره.

ومن قرأ شعره يتلمس ذلك الحنين الفياض إلى مسقط رأسه، حيث عمد إلى تضمين قصائده المدحية عبارات وصفية تتعلق بالأندلس وأهلها واشتياقه إلى مرابعها، وكذلك أسلوبه في جلّ أشعاره تقريبا، سواء بلفظ صريح أو بتلميح طريف. **"**فإذا كان الحنين كموضوع وتجربة ضاربا بجذوره في أعماق الكائن الإنساني، فإنه على مستوى التعبير ضارب بجذوره في الشعر الأندلسي، إننا لا نجد في الأدب العربي على مستوى التعبير باستثناء الأطلال الجاهلية قدر ما نجده لدى الأندلسيين**"**(1).

وقد انحصرت قوافيه في ثلاثة أنواع فقط حسب ما قدّم محمد الحبيب بن الخوجة في مقدمة كتابه المسمّى بـ: **(قصائد ومقطّعات أبي الحسن حازم القرطاجني)**، الذي يقول فيه: **"**أمّا القوافي التي هي حوافر الشعر أي عليها جريانه واطّراده، وهي مواقفه فقد كان أغلبها من المتواتر والمتدارك وأقلّها من المتراكب. ولم يأت منها شيء على المترادف أو المتكاوس**"**(2).

المبحث الثاني: موسيقى الحشو

ويقصد بموسيقى الحشو(3) في هذا المبحث كل ما من شأنه أن يحدث طربا في الأذن عند الإنشاد الشعري، سواء كان دالا على معنى أو موحيا بدلالة، أو مناسبا لموقف ورؤية أو مشخّصا لمشهد أو مساعدا على حركة. ويكون الاهتمام به سواء أن كان صوتا منعزلا أو مشكلا للفظ أو منتشرا في السياق التعبيري للكلمات، ويركّز هذا المبحث على الشّقين المتلازمين (الدال والمدلول) والعلاقة التي تنشأ بينهما في النسيج اللغوي المتكامل داخل الخطاب الشعري الكلّي.

---

(1) فاطمة طحطح: الغربة والحنين في الشعر الأندلسي، ص343.
(2) محمد الحبيب بن الخوجة: قصائد ومقطّعات صنعة أبي الحسن حازم القرطاجني، ص53.
(3) موسيقى الحشو هي ذلك الإيقاع أو النغم الذي ينشأ باختيار الأصوات، وتركيب الكلمات، ووزن التفعيلات ...الخ.

والذي "يعنينا هو أن نضع نصب العين قضية العلاقة بين الدال والمدلول في دراسة جانب في الكلام هو في ظاهره داخل في مجال الدّال خارج عن مجال المدلول. ولكن شقيّه لا يخلوان من تعلّق في الباطن، كما يعنينا تجاوز ما ضبط من مواقف نظرية في القضية إلى التحليل التطبيقي فإلى البناء التجريبي لتلمّس أثر القضية في واقع الكلام، ويعنينا قبل هذا وذاك خصائص مستوى من الموسيقى سمّيناها موسيقى الحشو"[1].

حيث تعالج هذه الأخيرة أهم المظاهر الموسيقية العامة التي تركّز على الصوت المعزول المنفرد كحدّ أدنى، ومجموعة الأصوات المختلفة المدى كحدّ أوسع، في شكل فروض مؤقتة ترتجى إجاباتها في النماذج الشعرية التي تخضع للدراسة.

أوّلا ـ موسيقى الصوت المعزول عن الإطار الدلالي الأدنى (صدى الحروف):

يختص هذا العنصر بالبحث في عنصر الصوت الذي لا يكون دالاّ وحده إلاّ مع أصوات أخرى، دون أن يدخل معها في تشكيل الألفاظ والكلمات، وإنما يتجانس صداه مع بقية الحروف الأخرى في سياق معين، ليحدث تقاربا أسلوبيا أو مماثلة سياقية، ذات دلالة عميقة تساهم في بناء السلسلة الدلالية الكبرى للنص، بعيدا عن اعتباطية الدال والمدلول.

والاهتمام "بالصوت الذي لا يكون وحده دالاّ وإنما يكوّن مع أصوات أخرى إطارا دلاليا أدنى هو اللفظ. فنحن ـ مبدئيا ـ في مستوى بعيد كل البعد عن الصلة الدلالية بين الدّال والمدلول. فهل تكون الأصوات المعزولة عن الإطار الدلالي في حالة ترديد التماثل منها أو المتجانس أو المتقارب إطارا دلاليا جديدا يخلق بينها وبين المدلولات علاقة ما؟"[2].

ذلك ما سيجيب عنه هذا المبحث، بعد ما يفحص مجموعة من الأبيات الشعرية التي تحتوي على إشارات صوتية، تصنّف ضمن مطالب المبحث المحدّدة:

1 ـ المماثلة:

ويقصد بالمماثلة هنا ذلك التماثل الصوتي والمعنوي الذي يحدث بتكرار حروف تنتمي إلى زمرة مخصوصة في علم الأصوات، في سياق تعبيري مخصوص بدلالة معينة عن قضية واحدة، ومشهد معين في صورة متكاملة.

أ ـ الأصوات المهموسة المعبرة بصفة جوهرية:

---

[1] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص54.
[2] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص54.

يظهر في شعر حازم دور الأصوات المهموسة في المماثلة بشكل لافت، وقد أدّت دورا موسيقيا دلاليا بارزا، ساهم في خلق نوع من الاتساق والانسجام بين الأصوات المستعملة في كلمات التراكيب اللغوية النحوية، والمعاني التي ينهض بها السياق الشعري.

ومن أهم ما يبيّن دور الحروف المهموسة في تكوين إيقاع متميّز في شعر حازم ولها التحام بالمعنى الأساسي هو شعر التسبيح والزهد والنسيب والمدح ...الخ، إذ يقول حازم في مقطّعة زهدية: **[الكامل]**

يحظى السعيدُ به بطولِ سعادةٍ   وأخو الشّقاوةِ للشّقاوةِ يُنْقَلُ

لا تأسفَنَّ لفرقةِ الدنيـا فمـا   تلقاهُ في أخراكَ عنـها يَشْغَلُ

لا تبكِ إشفـاقاً لما استدبرْتَهُ   ولتبكِ إشفاقاً لما تَسْتَقْبِلُ(1)

فترديد السين والشين في هذه الأبيات، وهما صوتان لثويان مهموسان، ويتميّز الشين عن الشين بصفة الانتشار، وانتشار الشين في هذا الخطاب يوحي بانتشار همّ الإنسان في طلب الدّنيا، وحض الشاعر له ليصرفه للآخرة، أمّا الهمس فيوحي بجوّ من الخشوع والركون، قال تعالى: **(وَخَشَعَتِ الأَصْوَاتُ للرَّحْمَانِ فَلاَ تَسْمَعُ إلاَّ هَمْسا)**(2).

وهذا الخطاب الشعري يتصل بمعاني الزهد وحبس النفس عن الشهوات والملذات والصّبر والتبصّر في الدنيا، والأمل الرجاء في ما عند الله سبحانه وتعالى من نعيم الآخرة، وفي هذا السياق الدلالي تتشكّل الثنائية الضّدّية التلازمية **(دنيا/آخرة)**، وما يحدث بينهما من تنازع على مستوى النفس الإنسانية.

وقد عبرّ حازم عن تلك المعاني مركّزا على حروف تتقارب في مخرجها من المدرج الصوتي، وتتوزّع في كلمات مختلفة في سياق الخطاب الشعري، وبذلك تحدث خصائص مميّزة في الجملة الشعرية صوتا ومعنا.

---

(1) حازم القرطاجني: الديوان، ص97.
(2) طه: الآية 108.

وعليه يجب التوقّف مع "الحروف المشتركة في المخرج؛ لأن المخرج للحرف كالميزان تعرف به كميته والصفة له كالناقد يعرف بها كيفيته، ولولا ذلك لكان الكلام بمنزلة البهائم التي لها مخرج وصفة واحدة فلا تفهم"[1].

ويقول حازم في قصيدة تسبيح أيضا:**[البسيط]**

سبحان من سبحت هذي وتلك لـه مسخـراتٍ بمـا شـاءَ من خِـدَمِ

سبحان من سبّحت شمس النهار لهُوالبدرُ بدرُ الدّجى والشهبُ في الظلمِ

سبحان من سبّحَ الليـلُ البهيـم لـه وسبّح الصبـح يُبدي ثَغْرَ مُبْتَسِمِ[2]

فترديد السين والشين في هذه الأبيات يتصّل بمعنى تعظيم قدرة الخالق سبحانه وتعالى وطاعة كل المخلوقات له تسبيحا[3] وصلاة وطاعة، والسين والشين صوتان صامتان احتكاكيان رخويان، لا يتوقف الهواء أثناء نطقهما، بل يستمرّ مدة من الزمن، هذا الاستمرار يوحي بسعة وعظمة قدرة الخالق سبحانه وتعالى، وباستمرار تسبيح المخلوقات له واتصال اللّهج به ليلا نهارا.

والمتلقي يسمع المصوّتات ويحس بقيمتها في الخطاب الشعري، بدءا من الوحدة الصوتية الصغرى (**الحرف**)، وصولا إلى الوحدة الصوتية العليا (**الجملة**)، وما بين تلك الوحدات، ويحاول ربطها بالمعاني المنوطة بها، ويسعى "إلى خلق حالة التوافق بين الحركة التي تموج بها النفس، والحركة التي تموج في الأشياء ـ وإن يكن ذلك على نحو غاية في الجفاء، فإن الصورة الموسيقية عندئذ مهما يكن فيها من تناسق ونظام خاص ـ تفشل في تحقيق غايتها الفنية، وتبقى تشكيلا صوتيا من طرف واحد، أي أنها لا تعيننا على ربط نفوسنا بالوجود الخارجي وتنسيق المختلط من ذبذبات هذه النفوس وفقا للإيقاع الخفي في ذلك الوجود"[4].

وقد وظّف حازم (**الحاء**) في بيت من قصيدة مديح متصلا بمعنى الإحاطة والاحتواء والشمول:**[البسيط]**

---

(1) غانم قدوري الحمد: الدراسات الصوتية عند علماء التجويد، وزارة الأوقاف والشؤون الدينية، دار إحياء التراث الإسلامي، سلسلة الكتب الحديثة، بغداد، العراق، ط1، سنة (1406هـ/1986م)، ص231.

(2) حازم القرطاجني: الديوان، ص98.

(3) التسبيح: هو المرّ السريع. ومنه سمي الذكر تسبيحا لمروره بخفة وسرعة على اللسان، ومنه سمي المرّ السريع على الماء سباحة.

(4) عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص88.

حاطتْ حجابتهُ الدنيا بما ضَرَبَتْ دون الحوادثِ من حُجْبٍ وأستارِ[1]

والحاء حرف حلقي رخو يخرج من وسط الحلق، يوحي بشدّة الإحساس وقوّة الدلالة في التعبير عن المشاعر، والأصوات الرخوة "إذا أردت مدّ الصّوت معها فإنه يجري بسهولة، إذ إن النطق بها لا يمنع من أن نجري الصوت معها"[2].

وقد وظّف حازم حرف (**الحاء**) أيضا، متّصلا بمعنى الحرب والغزو، وما يصاحب ذلك من عودة الحقّ والحرية للمسلمين بالجزيرة، فيقول في فتح حمص الأندلسية: [**الكامل**]

وَلفتحِ حِمْصٍ في الفتوح مزيَّةٌ فيحِقُّ فيها أن يسمى الأكْبَرا[3]

لقد حضر صوت الحاء في أربع كلمات، تعتبر كلمات مفتاحية في هذا البيت، إذ بها يقوم عمود المعنى، الذي يدور حول معاني النشوة والانتصار، وعودة الحق لأصحابه والحرية لأهلها، ونفخ روح الحياة في معالم ربوع ذلك المكان.

واستعمل حازم حرف (**التاء**)، وهو"صوت لثوي شديد مهموس مرقّق"[4]. يتلاءم مع معاني التمظهر والرشاقة والجمال المذكور في البيتين التاليين، وهما يتعلّقان بغرض النسيب والغزل، من قصيدة طويلة يمتزج فيها الغزل بالوصف والمدح: [**البسيط**]

تبدو أَهِلَّةَ حُسنٍ كلما انتقبتْ وحينَ تُسْفِرُ تَبْدو ذاتَ إِبدارِ

أترابُ غانيةٍ تُغْنِي بِطلعتِها عن طلعةِ البدرِ عند المدلجِ الساري[5]

وصوت التاء من "الأصوات الشديدة التي لا يجري فيها الصوت... ولا يمكن مدّ الصوت معها"[6]، وهذه الصفة لصوت التاء، تتلاءم مع معنى البيتين الذي يختص بوصف جمال تلك الغانية التي لا تجارى في الجمال والسناء.

وقد وظّف حازم صوت (**الفاء**)، متصلا بمعنى التفوق والتّفقه والتفكّر في أبيات من قصيدة مديح تخص الخليفة الحفصي: [**الطويل**]

تفتّح في القرطاسِ يُمناهُ فوقَ ما تفتّحَ في الرّوضِ السحابُ السواكِبُ

فكم فضَّ أَبْكارَ المعاني خطابُهُ فأضحتْ بهِ الأفكارُ وهي خواطبُ

---

(1) حازم القرطاجني: الديوان، ص47.
(2) علاء جبر محمد: المدارس الصوتية عند العرب، ص66.
(3) حازم القرطاجني: الديوان، ص51.
(4) ينظر، عبد الحميد قدوع: الدراسات الصوتية بين القدامى والمحدثين، ص(39/38).
(5) حازم القرطاجني: الديوان، ص46.
(6) علاء محمد جبر: المدارس الصوتية عند العرب، ص65.

وجودٌ له قد فاقَ مَعْناً، ومنطِقٌ له　　　فـاقَ معنىً لفـظُهُ المتنـاسِبُ(1)

وصوت الفاء رخو يساعد على مدّ الصوت معه أثناء عملية النطق، وهو مناسب لمعاني النجاح والفوز والتّفوّق والقدرة والعظمة، وهي معاني تتماشى مع الإطلاق. وفي هذا السياق يمكن استحضار قول الباحث جون دورينج (Jean During) الذي "يعتبر أن الإيقاع هو شيء <<ثقافي>>، بمعنى أن الإنسان هو الذي يحدّد طريقة التعامل مع الإيقاعات وفق إطار اجتماعي ـ ثقافي، على عكس خصوصيات الصوت التي تحوم في دائرة <<الطبيعي>> والتي لا دخل للإنسان فيها"(2).

فمن خلال هذا القول يصبح المبدع له حرّية اختيار الصوت بصفته الطبيعية ويوظّفه وفق منظومة الإيقاعات الثقافية والاجتماعية، دون أن يغيّر في الصوت شيئا.

وقد وظّف حازم صوت (**الشين**)، مرتبطا بمعنى الحركة والتفاعل في بيتين من قصيدة يمتزج فيها الغزل بالمدح: [**الكامل**]

نـادَيْتُ حـاديهم وقلبي يشتـكي　　　من لاعـجِ الأشـواقِ كلّ مُـؤجَّـجِ

يا حادي الأظعـانِ، كم من مهجةٍ　　　حملت حُمـولكَ في أعـالي هودجِ؟!

قدْ أثقـلتهـا نُـهّدٌ أضحـتْ بهـا　　　قبل الوَجي تمشي كما يمشي الوجي(3)

إن حضور الأصوات المهموسة في سياق شعري معين بكثافة يشي بطاقة دلالية خاصة تتلاءم مع السياق العام (**للقصيدة**) في إطار دلالي موحّد، وتظهر طاقتها جلية في تكوين البنى الدلالية الصغرى (**بيت أو بعض أبيات**) حين تصوّر معنى معينا.

فصوت الشّين، وهو من الأصوات الرخوة التي يجري معها النفس أثناء عملية النطق بسهولة، وقد اختاره الشاعر هنا للتعبير عن أشواقه وهيامه، وتصوير ورصد حركات الحبيب، وهي معاني لا تحدّها حدود، ولا يحيط بها لفظ جرى على لسان إنسان.

وتستمدّ حروف الأصوات المهموسة طاقتها الكامنة من طبيعتها الفيزيائية المتميزة "فالأحرف المهموسة مجهدة للتنفس لأنّنا نحتاج للنطق بها إلى قدر من هواء الرّئتين أكبر

---

(1) حازم القرطاجني: الديوان، ص24.

(2) CF. DURING (jean), quelque chose se passe, le sens de la tradition dans l'orient musical. Paris. éd.Verdier, 1994, p. 89

(3) حازم القرطاجني: الديوان، ص32.

مما تتطلبه نظائرها المجهورة، فإذا كثرت في السياق، تضاعف الجهد وانحصر فيها الاهتمام"[1].

وقد برّرت الأصوات المهموسة في النماذج الشعرية التي وردت في المبحث السابق هذا الرأي؛ إذ عملت في مختلف السياقات الشعرية السابقة، على إبراز معاني بذل المبدع جهدا فيها بإطالة النفس، ومدّ الصوت معه، وقد اقترنت بأغراض محدّدة كالزهد والتسبيح، والنسيب والتشبيب، والغزو والفكر، وهي أغراض تتطلب إيقاع طويل وحركات وأفعال كثيرة، تصاحب تموّجات النفس الإنسانية معها.

ب ـ الأصوات المعبّرة بصفتها الثانوية:

ويقصد بهذا العنصر مساهمة صوت الحرف في تكوين إطار دلالي معيّن، بحضوره في كلمات متنوعة في سياق شعري مخصوص، يهيمن عليه صوت حرف ما بشكل لافت، يرتقي إلى تشكيل ظاهرة أسلوبية تستحق الدراسة، ومن أبرز هذه الظواهر:

1 ـ ظاهرة التكرير:

يلعب التكرير في الحروف دورا بارزا في إحداث النغم والنبر المواتي للمعاني التي يريدها الشاعر في أغراض قصائده، ومن أهم الحروف التي لعبت هذا الدور حرف **(الراء)** وهو من الحروف المجهورة القوية، يحدث تأثيرا قويّا في المتلقي، ويتطلب جهدا من المتكلم "في عملية إخراج هذا الصوت من الجهاز الصوتي من تكرير تقتضيه طبيعة الصوت ومميّزاته اللغوية الأصيلة يزيد تقوية ترديده في البيت من الشعر"[2].

ومن أمثلة ذلك قول حازم: **[البسيط]**

بسيط بَرٍّ غَدَا البحر البسيط له   مدانـيًا كدنوِّ الجـارِ للجارِ[3]

فترديد صوت حرف **(الراء)**، ويحوز "صفة التّوسّط وهي صفة أطلقها العلماء على الأصوات التي جمعت بين الشدّة والرخاوة"[4]. وقد وظّفه حازم في هذا البيت متصلا بمعاني المجاورة والمشابهة بين المشهد الطبيعي الأندلسي، الذي يتحدّث فيه عن الطبيعة في

(1) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص55.
(2) المرجع نفسه: ص56.
(3) حازم القرطاجني: الديوان، ص46.
(4) علاء جبر محمّد: المدارس الصوتية عند العرب، ص66.

جزئها السائل، والطبيعة الحية التي تعلّقت بالإنسان، وهذا التشكيل الموسيقي ينمّ على مبدأ السلاسة والانسياب في الحركة والتوافق والتكامل بين مواد الطبيعة.

وصفة صوت الرّاء تواكب نهنهات الشاعر الوصفية التي ترتفع طورا، وتخفت طورا آخر، بحسب طبيعة المشهد الطبيعي الذي هو بإزائه، وطبيعة الانفعال الذي ينتابه وهو ماثل أمامه، أو جاثم في خياله.

وقال حازم يصف تحدّيه نائبات الدّهر بوصال الخليفة الحفصي: **[البسيط]**

أَوْعَدْتُ دهري بِما عنكَ المُنى وعدَتْ وما ضجرْتُ له إذ رامَ إضجـاري[1]

وظّف حازم صوت حرف **(الراء)**، على الحركات الثلاثة: (الكسرة والسكون والفتحة)، ليصوّر شدّة التحدّي التي كان عليها، فكسر صوت الراء في كلمة **(دهري)** وقد عمل على نسبة المطلق **(الدهر)** للمقيّد الذات المبدعة **(الشاعر)**. أمّا تسكين صوت **(الراء)** في كلمة **(ضجرْتُ)** توحي بموقف الثبات والصمود أمام عوامل التزعزع؛ لكونها مسبوقة بأداة النفي **(ما)**.

أمّا إطلاق صوت حرف **(الراء)** بالفتحة في كلمة **(رام)**، فإنّه يوحي بالإلحاح الشديد والمتواصل في الطلب. أمّا حين ألحق الكسرة بصوت حرف **(الراء)** في كلمة **(إضجاري)**، فذلك من أجل مواكبة حركة روي القصيدة المكسور، ومناسبة الكسرة **(للياء)** التي هي ضمير المتكلم.

أمّا صفة صوت **(الراء)** في عملية النطق، وهو"حرف شديد جرى فيه الصوت لتكريره وانحرافه إلى اللام فتجافى للصوت كالرخوة ولو لم يكرر لم يجر الصوت فيه وهو الراء"[2]، فهي موافقة لمعنى البيت الذي استهلّه الشاعر بلفظ **(أوعدت دهري)**، حيث يقتضي الوعد تكرار النّية والتذكّر في كل يوم وليلة، أمّا الدّهر فهو عبارة عن توالي الأيام واللّيالي.

وقال حازم في قصيدة هنّأ بها الخليفة الحفصي حين فتح حمص: **[الكامل]**

عمَّ الوَرَى نَفْعًا فعرّفَ عدلُهُ في الأرضِ معروفاً وأنْكَرَ منكرا[3]

---

[1] حازم القرطاجني: الديوان، ص49.
[2] محمد علاء جبر: المدارس الصوتية عن العرب، ص72.
[3] حازم القرطاجني: الديوان، ص53.

تكرّر صوت حرف (**الراء**) في هذا البيت ستّ مرّات، رغم اختلاف رتبته من كلمة لأخرى، فقد توسّط حرف الراء أربع كلمات الأولى منها، وهي (**الورى، عرّف، الأرض، معروفا**)، وتعلّق بمعاني نشر الخير والصلاح والمنافع على البلاد والعباد، من قبل الخليفة الفصي.

وتأخر في كلمتين وهما: (**أنكر، منكرا**)، وقد اتصلا بمعاني درء الخليفة كل المنكرات والشرور عن الرعية، دون تقيد بنوع منها أو تخصيص زماني أو مكاني. فكانت كلمات المجموعة الأولى ضِعْفُ المجموعة الثانية من حيث عدد الكلمات؛ وذلك ملمح أسلوبي يوحي بكثرة المنافع والخيرات في بلاد الحفصيين، وقلة النكرات والشرور وهذا يعني أنهم أهل صلاح وخير، وذووا مهابة وإجلال.

ويرى بعض الدارسين أن لغة الخطاب الشعري لها خصائص مميّزة، "ولكن هذه الخصائص تتجلى بصورة مكثفة وتوظّف بصورة نسيجية معقدة في اللغة الشعرية دون التركيز على المستويات اللغوية الأخرى (صرف ونحو ودلالة) إلاّ فيما له صلة بالمستوى الصوتي سياقا ولفظا"(1).

ومن بديع نظم حازم قصيدته الرّائية التي هنّأ بها الخليفة الحفصي المستنصر بعيد الفطر، يقول في أحد أبياتها مادحا: [**الطويل**]

ويَدْأَبُ في أرْضٍ بثـابتِ جَيْشِـهِ ... ثَنَّى الوعرَ مثلَ السّهلِ، والسّهل كالوعرِ

وبالمنشـآت البحرُ كالبرِّ ينثنـي ... إذا مـا غـزا وبالبرُّ بالجيشِ كالبحرِ(2)

ساهم ترديد صوت حرف (**الراء**) في هذين البيتين، في التدرج الدلالي الذي ينتقل بالموصوف انتقالا وصفيا، يوحي بالقوة والسطوة على أقرانه، وجيشه إذا حلّ بأرضٍ لا يهاب سهولها ولا وعرها، وبأسطوله البحري لا يخشى القتال في البحر، بل هو عنده كما في البرّ، حيث يستوي أمام بطشه كل عدو، أين ما كان وحيث ما حلّ.

والكلمات التي حضر فيها صوت حرف (**الراء**) في هذين البيتين (**أرض، الوعر، البحر، البرّ**)، والكلمات الثلاثة الأخيرة مكرّرة مرّتين، وتوحي بقوة الممدوح في الفتك بالعدا، وهي تتكامل في وصف الكوكب الأرضي، الذي أصبح سهل المنال أمام الخليفة

---

(1) محمد صالح الضالع: الأسلوبية الصوتية، ص12.
(2) حازم القرطاجني: الديوان، ص56.

الحفصي الذي يهابه كل من يعاديه فوق هذا الكوكب؛ وكان له ذلك بقوة جيشه وبسالة أبطاله. وصفة التكرار لصوت حرف (**الراء**) تناسب توالي فتوحات الحفصيين، وتكرار انتصار جيشهم، "وليس هناك خلاف في هذه الصفة واتصاف صوت الرّاء بها سواء بين علماء هذه المدرسة أنفسهم أم بينهم وبين المحدثين الذين ذهبوا إلى ما ذهب إليه القدماء في وصفهم للرّاء"(1).

2 ـ المجانسة والمقاربة:

يقصد بالمجانسة والمقاربة في هذا العنصر ذلك الاتحاد القائم بين أصوات الحروف المختلفة، والموزّعة عبر كلمات متنوعة في أبيات القصيدة الواحدة، وتحدث جرسا موسيقيا بارزا، يساهم في بناء مدلول تلك الكلمات داخل الخطاب الشعري، وترتبط بمعان مختلفة أهمها:

ـ المقابلة:

ـ بين الخفاء والتجلّي: يقول حازم في مدح الخليفة الحفصي المستنصر: **[الطويل]**

إمام هدىً عدلٌ به اللهُ نُورَهُ أتمَّ وأبْدى سرَّهُ بعد إخْفاءِ(2)

وذلك بتكرار صوت حرف (**الهاء**)، وما فيه من همس ورخاوة يتماشى مع الخفاء والتستر، تقابله أصوات حروف (**العين والخاء والدال**) وما فيها من شدّة وجهر يتصل بمعنى الظهور والتجلّي.

ـ بين الرعية والعدو: يقول في خصال الخليفة المستنصر: **[الطويل]**

نَداكَ على العافي، وبأسُكَ في العدا حيـاة لأموات، وموت لأحيـاءِ(3)

وأصوات حروف (**النون والدال والفاء**) تخرج من مقدمة المدرج الصوتي، النون من اللثة والدال من اللثة، والفاء من الشفة العليا والأسنان السفلى، وتوحي بكرم وسخاء وسماحة الخليفة الحفصي على رعيّته.

أمّا أصوات حروف (**العين والحاء والهمزة**) التي تخرج من الحلق، فتوحي بعمق نظر الخليفة، في تدبير شؤون الملك الذي لا تقوم قائمة، إلاّ بالشّدّة والغلظة على الأعداء.

---

(1) علاء جبر محمد: المدارس الصوتية عند العرب، ص72.
(2) حازم القرطاجني: الديوان، ص3.
(3) المصدر نفسه: ص3.

- **بين الثورة والإخماد:** يقول حازم في مدح الخليفة المستنصر: **[الكامل]**

فمتى يَرُمْ إيقـادَ نيرانِ الوَغَى عاصٍ، فبأسُكَ مُخْمِدٌ ما أوقدا
ومتى يرمْ إطفاء أنوار الهدى باغٍ فَهَدْيُكَ مُوقدٌ ما أخمدا(1)

أصوات حروف (**القاف والغين والعين والخاء**) تخرج من الحلق، ومن صفاتها الشدّة والانفجار، وهي صفات تناسب طنين الحرب والصراع و الاقتتال. أمّا أصوات حروف الشفة مثل (**الفاء والباء والميم**)، وتوحي بنسف تلك نيران الحرب وعواصف الهيجاء فتخمد وتنطفئ.

وبهذا الخطاب الشعري يعبّر حازم عن حجا أميره الحفصي، في تحيّن أوقات الحرب بمختلف أنواعها وتخيّر وسائلها، فهو يخمد نيران عصيّ أمره بسيفه، ويردّ على طيش البغاة على الهدى بحلمه.

و"انزياح عنصر من العناصر المكونة للنص عن مقصود سابق عليه، يؤدي إلى قطع التّتابع الدلالي، وكسر السياق، وتمزيق التناغم الداخلي، وتفتيت الوحدة الأساسية لتنامي النص، وجعلها وحدات يربط بينها عنقود الوزن وعقد الإيقاع"(2).

- **بين التحرك العمودي والتحرك الأفقي:** يقول حازم مادحا: **[الكامل]**

وكمْ استطـارَ قلـوبَهم بِطَوَائِرَ هُدِيَتْ إلى قلب العـدوّ كمـا هَدَى
وخـوافقٍ منشـورةٍ منصورةٍ أعدت بطولِ الخفقِ قلب من اعتدى
وسوابِحٍ تجري إذ تجري لهـا في الأفقِ سابحة الكواكبِ أسعدا(3)

فترديد صوت حرف (**الراء**) يناسب حركة الأفعال في سياق هذا الخطاب الشعري التي تتوزّع بين معاني، التحليق والطيران، الانتصار والفوز، والسرعة والجري. أمّا وفرة صوت حرف (**الواو**) في هذا الخطاب يوحي بالاتصال والتكامل، أمّا صوت حرف (**القاف**)، فيوحي بالعمق وبذل الجهد، وباقي حروف المدّ المتنوعة تساعد على إخراج نفس طويل عقب صوت كل حرف ممدود، يساهم في عملية التداعي والاسترسال.

---

(1) المصدر نفسه: ص41.
(2) منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص76.
(3) حازم القرطاجني: الديوان، ص40.

"فقد يتكرّر حرف بعينه أو حرفان أو ثلاثة حروف بنسب متفاوتة في جملة شعرية. وقد يتعدّد أثر هذا الأمر. فهو إمّا أن يكون لإدخال تنوّع صوتي يخرج القول عن نمطية الوزن المألوف ليحدث فيه إيقاعا خاصا يؤكده. وإمّا أن يكون لشدّ الانتباه إلى كلمة أو كلمات بعينها عن طريق تآلف الأصوات بينها. وإمّا أن يكون لتأكيد أمر اقتضاء القصد فتساوت الحروف المكررة في نطقها له مع الدلالة في التعبير عنه"[1].

ـ بين الكرّ والفرّ: قال حازم مهنِّئا الخليفة الحفصي بقدوم ابنه أبي يحيى: **[الكامل]**

يمضِي فتسبق لحظَ ناظرهِ ويَرْ   جِعُ قبلَ أن يرتدّ طرفُ الرّاصدِ[2]

ففي صدر البيت عبّر الشاعر عن غدوّه السريع كارتداد طرف العين، إذا اقتضت الحاجة ودعت الضرورة، ويسري بأقصى سرعة كمن ردّ طرف عينه، وهو يرصد شيئا ما، وهكذا جسّد حركات الممدوح السريعة في الحرب والبطش بالعدو، بكلمات في اشتملت على صوت حرف الرّاء الذي بنطقه، تتكرّر ضربات اللسان على اللثة بسرعة، منها **(ناظر، يرجع، يرتد، طرف، الرّاصد).**

وهناك تقابل بين أصوات حروف كلمات في صدر البيت وعجزه، على المستوى الصوتي، جسّدته حروف الجهر والهمس، وقد صاحب ذلك تقابل على مستوى المعنى بين أفعال وسلوكيات الممدوح التي تراوحت بين خفة الغدو والآصال، وفضل السبق والسرعة.

وهذه الظاهرة الأسلوبية لها دلالة عميقة، حيث "تخلق تشابها بين الحركتين الأولى والثانية يؤديّ إلى تمييزهما واعتبارهما حركتين منفصلتين. وهي تخلق تضادا بين مواقع وجود"[3] حروف الهمس والجهر في الخطاب الشعري.

ـ بين التتابع والانتظام والانتشار: قال حازم يهنئ الخليفة الحفصي بفتح حمص: **[الكامل]**

إنّ البشائرَ والفتوحَ تتـابعتْ فتنظّمَتْ   في سلكِ مُلكِكَ جوهرا

عَبَقَتْ مَناسِمُها فَضاعت مَنْدلاً   وتأَرَّجَتْ مِسْكاً، وفاحتْ عنبَرا[4]

في البيت الأوّل صوّر الشاعر توالي النعم على الممدوح وانتظامها في ملكه حتى أضحت وكأنها جواهر عقده، بكلمات فيها مدّ صوتي، وبنفس الإيقاع واصل كلامه في

---

[1] منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص78.
[2] حازم القرطاجني: الديوان، ص44.
[3] كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتّجلّي، ص172.
[4] حازم القرطاجني: الديوان، ص51.

البيت الثاني، حين تحدّث عن انتشار النعم الكريمة في أرجاء ملكه بأشكالها المختلفة كما تنتشر الروائح الزكية والعطور الطيّبة في الحدائق والبساتين.

ساعد صوت حرف المدّ (**الألف الطويلة**) عن تدافع الهواء في مجرى خروج الحروف التي لحق بها في السياق الشعري، مواكبا سرد المواصفات والخلال الكريمة التي حازها الممدوح، "وهذا يعني أن القصيدة العربية كانت تعرف مبدأ <<الجريان>> ... لأن العلاقات الإيقاعية لا تشمل فقط العلاقة الإيقاعية اللازمة بين نهاية بيت شعري وبداية البيت الشعري اللاحق، بل أمورا إيقاعية أخرى"(1).

- **بين التهويل والبأس:** يقول حازم في وصف جيش الخليفة الحفصي: **[الكامل]**

وعصـابَةٍ مهديَّة متقلّـدي هنديةٍ كَسنا البروقِ المضرمِ

ما أُلبستْ مذْ زايَلَتْ أغمادَهابأكُفهمْ إلاّ غُمـودًا من دمِ(2)

وفرة الأصوات المفخمة في هذا الخطاب الشعري تتناسب مع الوصف الشعري الذي يختص بتصوير هول المعارك التي يخوضها جيش الخليفة وشدّة بأسه. ومثّلت ذلك حروف الجهر التي حضرت بكثافة في البيتين، وهي ذات مخرج عميق، حيث تخرج من أقصى الحلق، لتوحي بشّدة والقوّة والبأس.

وتناسب الصوت مع المعنى أو ما يسمّى بمبدأ <<الجريان>>، أين يلتمس المتلقي ذلك التناغم بين الإيقاع الموسيقي والمعنى الدلالي، "ليس في واقع الأمر، وبشكل مضبوط، إلاّ حالة خاصة من النزاع بين البحر الشعري والنحو، والذي نلاحظه في الأبيات الشعرية كلها"(3).

من خلال الشواهد الشعرية التي استعمل حازم القرطاجني فيها الصوت المفرد صفة ومخرجا، يلتمس المتلقي نوعا من العلاقات المتوازية، بين الدلالة العامة التي ينهض بها الخطاب الشعري، والأصوات التي عبرّ بها.

فكلّما اتجه إلى التأليف الشعري ليعبّر عن معنى معين إلاّ وحضرته - سواء بوعي أو من دون وعي - حروف ذات أصوات تتلاءم مع ذلك المعنى تتوزع في كلمات مفتاحية،

---

(1) voir: jamal eddine bencheikh: poétique arabe-éd. Anthropos- paris- 1975 p.152-155.

(2) حازم القرطاجني: الديوان، ص104.

(3) jean Cohen: structure du langage poétique-éd. Flammario-paris 1966- p. 63.

تنهض ببنية الخطاب الشعري، وتقيم علاقات أسلوبية دلالية على مستوى المدّ الأفقي في كل بيت، وأحيانا تتعدّاه إلى المدّ العمودي بصورة تختلف عن تلك الوشائج التي تنسجها الألفاظ فيما بينها، فتتابع في مجرى نغم القصيدة برمّته.

"وليست دراسة موسيقى الصوت المعزول عن حدة، إلاّ مرحلة من مراحل دراسة موسيقى الحشو. فقد يكون بين الإطارات الدلالية التي تحتضن الأصوات المعزولة ذات الطاقة الدلالية الخاصة صلات صوتية كالجناس مثلا، وإذاك يترتب عنها ما يترتب عن الجناس من أثر"(1)

وإذا كانت أصوات الحروف ترسل خيوط الإيحاء في شبكة الدلالة الكبرى للخطاب الشعري بالترديد والصّدى، فإنّ الألفاظ يتشكّل مدلولها وفق التجانس والتّموقع داخل السياق اللغوي الذي يضمّ ملفوظات ذات انتماء دلالي متنوع، فتتنازل عن معناها الخاص من أجل المعنى العام للسّياق الشعري، وخدمة للدلالة المركزية التي تدور حولها محاور يقذفها المبدع نظما، يصوّر مشاعر وخواطر نفسية دفينة موحّدة تقبع في أعماقه.

ثانيا ـ موسيقى الأصوات المحصورة في الإطار الدلالي الأدنى:

ويدرس في هذا المبحث مظاهر الموسيقى المتولدة عن حضور كلمتين أو أكثر في بيت من الشعر أو أكثر، يشتركان في كلّ الأصوات أو بعضها، أي دراسة مدى تطابق الكلمات فيما بينها من حيث نوع الحروف المتشكّلة منها، وما لها من دلالة في السياق الذي ترد فيه، قد تؤثر في السامع وتشدّ انتباه القارئ.

1 ـ الترديد:

ويقصد به في هذا المبحث إعادة اللفظ بعينه في سياق بيت شعري، مع اختلاف دلالي جزئي في استعماله ثانيا، لم يحظ به استعماله الأوّل، و"هذا الفارق الدلالي بين استعماله في الحالتين ناتج عن الاستعمال الشخصي الخاص بالسياق الذي زرعه فيه الشاعر وليس وليد الاستعمال اللغوي المشترك. معنى ذلك أننا نجمع تحت عنوان <<الترديد>> حالات استصحاب اللفظ التي حظيت بالتوفيق في جملتها من حيث أنها لعبت دورا موسيقيا

(1) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص60.

ودلاليا ما، لا بنصيب تكراره وحده وإنما بهذا، وبها زاد الثاني على الأوّل من الدلالة، فلم تكن من باب التكرار المجرد"[1].

ومن مظاهر الترديد اللّفظي المتنوعة في شعر حازم القرطاجني التقارب في المعنى والتساوي في أصوات الحروف بين الكلمات في بيت من الشعر أو أكثر، وعادة ما يكون ذلك بين الحقيقة والمجاز كما في قوله يمدح الخليفة الحفصي: **[الكامل]**

قد طبقَّ الآفـاقَ نشرُ ثنائهِ   فكَأَنَّ في الآفاقِ مِسْكاً أذفَرا[2]

لقد استعمل القرطاجني لفظ <<الآفاق>> في صدر البيت كناية عن جود وكرم الخليفة الذي عمّ الورى، بينما في عجز البيت ورد ذكر <<الآفاق>> مطلقا غير منسوب للخليفة، والرابط بين المعنيين هي أداة التشبيه **(الكاف)**، التي كشفت عن ملمح أسلوبي دلالي يوحي بكثرة الإنفاق والبذل من قبل الخليفة.

ففي الوجود الأول تعلقت كلمة <<الآفاق>> بدولة الخليفة الحفصي الحقيقية، وما وهب للرعية من صلات ومواهب تعود عليهم بالنفع، أمّا في الوجود الثاني فتعلقت بالمتخيّل الافتراضي الذي يوضح صورة انتشار هذا الثناء بين رعيته وطيب روائحه.

"والصورة بمعناها السيكولوجي، أي الانطباع الذي تختزنه الذاكرة عن موجود حسي ما، والذي يلعب ابتعاثه في الشعر دورا أساسيا في خلق الطبيعة الحسية للقصيدة من جهة، وفي تشكيل أنساق بنيوية تتحرك على مستوى أعمق من الدلالات اللغوية والإيقاعية الواضحة من جهة أخرى"[3].

وقال القرطاجني في مقدمة غزلية، من قصيدة مدح أبي زكريا: **[الطويل]**

حبـيـب نمـاهُ للغـزالـةِ لحـظُـهُ   ولـكنْ سنـاهُ للغـزالـةِ نـاسبُه

يـهيج الجوى عن عارضٍ مثل عارضٍ   حيـاهُ وبرق خـالب لي خـالبُه[4]

ففي البيت الأوّل كرّر الشاعر لفظ **(الغزالة)** مرّتين، في الشطر الأوّل يقصد به الغزال الحقيقي، أمّا في الشطر الثاني فقد كنّى به عن الشمس، والكلمتان تلتقيان في معنى الحسن والسناء. وفي البيت الثاني تكرّر لفظ **(العارض)** مرتين؛ الأول يقصد به ظاهر الخد،

---

[1] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص60.
[2] حازم القرطاجني: الديوان، ص53.
[3] كما أبو ديب: جدلية الخفاء والتّجلي، ص64.
[4] حازم القرطاجني: الديوان، ص16.

أمّا الثاني فيقصد به السحاب، وهما يلتقيان في المظهر وهو اللون الحمر القاتم. أمّا كلمة **(خالب)** المكرّرة أيضا، فالأولى توحي بسرعة الانقضاء وحركة تفاعل الإنسان مع الطبيعة، أمّا الثانية فتشي برغبة الشاعر الملحّة في مسكه وحيازته، والعلاقة التي تجمع بينهما، على مستوى المعنى هي سرعة الحركة والتفاعل.

لقد صاحب المعنى الترديد الصوتي في بنية الخطاب الشعري، و"المبنى ما دام لا يرد في النطق ولا يجري به القلم في الكتابة؛ لأن النطق والكتابة مجال العلامة، فلابد أن يكون المبنى جزءا من النظام وأن القواعد كلها ليست أكثر من تفصيل قصة الصلة بين المعاني والمباني"(1).

ويقول القرطاجني عن بطش جيش الخليفة الحفصي: **[الكامل]**

خَطُّوا حروفا في وجوه عداتِهم وليت حُرُوفُ المرهفات سَحَاءَها(2)

استعمل الشاعر لفظ **(حروف)** مرّتين في غير معناها الحقيقي، لتصوّر حجم الخدش والجراح التي تتركها نبال ورماح وسيوف جنود الحفصيين على وجوه من عاداهم، في صدر البيت. أمّا في عجزه فقد أفادت نحول السيوف من شدّة القتل، وهي مهنّدة لم تصدأ لأنها دائمة الاستعمال.

وكان مجرى التكرار الصوتي المتمثل في كلمة **(حروف)** مواكبا؛ لتنامي السلسلة الدلالية، حيث زيادة الصوت الموسيقي في اللغة العربية عموما، والشعر منها خاصة، يوحي بزيادة في المعنى؛ "لأن كل إشعاع ينبعث من مكوّن يتّجه إلى عدد كبير من المكونات ليضيئها. وهكذا تُخلق شبكة مدهشة من الإشعاعات العميقة المنتشرة عبر جسد اللغة المتوهج"(3).

ويقول القرطاجني مادحا: **[البسيط]**

هذا هو الحقُّ والبرهانُ يَعْقُدُهُ وَإنّما ينكرُ البرهانَ من مانا(4)

---

(1) تمّام حسّان: اللغة العربية، معناها ومبناها، ص(136/135).
(2) حازم القرطاجني: الديوان، ص9. السحاء: القشر والكشط.
(3) كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتّجلي، ص221.
(4) حازم القرطاجني: الديوان، ص119.

فلفظ (**البرهان**) في صدر البيت يقصد به الشاعر الأدلة يصدرها الخليفة، في سلوكياته وأفعاله ليعزّز بها وجوده ويثبّت منصبه. أمّا في عجز البيت فوظّف كلمة (**البرهان**) في سياق شعري يدل سفه وضعة من أنكر ذلك الحق.

والوظيفة الشعرية للكلمتين في هذا البيت، تُظهر الممدوح في صورة الكمال البشري، لينظر إليه الرعية بعين الرضى، لكونه "رهين بالمؤهلات البشرية التي هي الحياة، والقدرة، والإرادة، والمعرفة، والامتلاك"[1].

ومن المعاني التي يحقّقها الترديد الصوتي في الخطاب الشعري عند القرطاجني أيضا:

ـ **التبجيل والتفضيل:** وذلك في قوله: [**الطويل**]

لكَ الحمدُ بعد الحمدِ لله واجبُ   فمنْ عنده تُرْجَى ومنكَ المواهبُ[2]

فلفظ (**الحمد**) الثانية مبجّلة على الأولى، وهي أصل الحمد الحقيقي؛ لأن حمد الخالق الرازق عزّ وجلّ في كل الحالات واجب، أمّا شكر وحمد المخلوقات فهو مستحبّ فقط وقد يقصد الشاعر بهذا التعبير الشعري، حكما فقهيا ألا وهو طاعة ولي الأمر؛ ذلك ما توحي به كلمة (**واجب**).

ـ **المبالغة والتأكيد:** في قوله:[**البسيط**]

خلافةُ اللهِ صارتْ من إمامِ هدىً   إلى إمـامِ هدىً بالعدلِ أحيانا[3]

فتكرار العبارة (**إمام الهدى**) مبالغة في شرف نسل الحفصيين، وتأكيد على أحقيتهم في الخلافة ببلاد المغرب وتولي أمر المسلمين بها، وهي مبالغة ترتقي بالممدوح إلى المثل الأعلى في شؤون السياسة والحكم الراشد، وتحقُّ مقولة <<خير خلف لخير سلف>>.

ـ **الحثُّ والإغراءُ:** ويتجلى ذلك في قوله:[**الكامل**]

فإذا تدنّت منهُ يوماً غفوةٌ   نادتْ بهِ علياك: حَدِّقْ حَدِّقِ[4]

كرّر القرطاجني لفظة (**حدّق**) مرّتين متتاليتين، في آخر البيت لتعكس حرص الخليفة على ملكه وتفانيه في خدمة الرعية، فإذا هو غفا لحظة، أيقظته مصالح الرعية وحثته على النهوض والتدبر في شؤونها.

---

[1] محمد مفتاح: مفاهيم موسّعة لنظرية شعرية، ص105.
[2] حازم القرطاجني: الديوان، ص20.
[3] المصدر نفسه: ص118.
[4] المصدر نفسه: ص82.

والمتأمل في النماذج الشعرية المدروسة، يلمح دور الترديد الصوتي في الخطاب الشعري عند القرطاجني، الذي تدور معانيه في فلك مدلولين عامين وهما: التكثيف الدلالي وصدى الإيحاء؛ فالأوّل يختص بشحن العبارة اللغوية بالدلالة الكافية لإحداث المبالغة وتأكيد الأمر المزعوم، بينما يتعلق الثاني بالإيحاء الصوتي وما يحقّقه من إيقاع موسيقى تطرب له الأذن ويرتاح له الخاطر.

كلاهما يعمل على إحداث ردة فعل في المتلقي النوعي الذي لا يقف عند حدود البنية السطحية للنص الشعري، ولا يرضى بالقراءة السطحية التي لا تكشف عن العمق الدفين للنص الشعري، ورسالة الشاعر المختبئة فيه؛ لأن "الكلام يترجم أفكار الإنسان ومشاعره"(1).

2 - التكرار:

"إن تكرار الجملة هو الملمح الأسلوبي الأكثر بروزا لتلاحم النص. فهو يدخل في نسيجه لحمة وسدى. ويشدّ أطرافه بعضها إلى بعض ويعطي شكله نوعا من الحركة يدور فيها الكلام على نفسه ويتكرر دون أن يعيد معناه"(2).

وفي هذا العنصر تدرس حالات التكرار التي استعمل الشاعر فيها لفظا مرّتين بنفس المعنى اللغوي، لا تنفرد اللفظة الثانية عن الأولى بمعنى خاص، وإنما تركزّ الدراسة على ما يتولّد عن ذلك التكرار من معنى "والكلمة نفسها يمكن أن تحتفظ بنفس المحتوى وتتغيّر على مستوى الكثافة، والتكرار يؤكدّ نمو الكثافة، فالكلمة المكرّرة أقوى من الكلمة الوحيدة"(3).

ويرى عصام شرتح أن التكرار هو: "إلحاح على جهة هامة من العبارة، يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهو بذلك ذو دلالة نفسية قيّمة، تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس النص إذ يضع في أيدينا مفتاح الفكرة المتسلطة على الشاعر"(4).

---

(1) عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبي، وقضايا النص، ص38.
(2) منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص84.
(3) جون كوهين: اللغة العليا (النظرية الشعرية)، ترجمة: أحمد درويش، ط2، سنة 2000م، ص232.
(4) عصام شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، سنة 2005م، ص7.

وقسّم محمد الهادي الطرابلسي التكرار إلى قسمين: أحدهما "ما تكرّرت فيه المادة والصيغة الأولى على حالها، والآخر ما تكرّرت فيه المادة واستخدمت فيه صيغة أخرى دون الصيغة الأولى"(1).

وفي هذا المبحث يتم التركيز على النوع الأوّل، ويُهمل النوع الثاني باعتباره مجرد تصرّف في اللفظ لا يقدّم طاقة صوتية كبيرة تحمل شحنة دلالية تستحق الدراسة؛ لأن "عملية التكرار هي أكثر من عملية جمع، هي عملية ضرب فإن لم تكن كذلك، فهي وليدة ضرورة لغوية أو مدلولية أو توازن صوتي أو هي تجري لملء البيت والبلوغ به إلى منتهاه"(2).

وفي هذا السياق النقدي الذي يعنى بدراسة ظاهرة التكرار، يقول شتايجر في كتابه <<أسس الشعرية>>: "إن ما يحفظ الشعر الغنائي من خطر التحلّل إنما هو التكرار، لكن نوعا خاصا من التكرار هو الذي يعطي وحدة لكل أنواع الشعر وأكثرها شيوعا هو الإيقاع"(3).

أ ـ الضرب:

ويقصد بالضرب هنا، تكثيف الدلالة والإيحاء بواسطة الطاقة الصوتية لتكرار اللفظ في البيت الواحد، "ويكون في مستويين عادة: مستوى العدد، وهو مادي، ومستوى الوظيفة وهو معنوي"(4).

1 ـ في مستوى العدد:

مثل قول حازم القرطاجني في سلالة الحفصيين:[**الطويل**]

تراثُ الهدى من منجبٍ بعد مُنجبٍ ... مهذّبةً صارت إليكَ أطايبُه(5)

ويقول في وصف تقلّبات الدّهر وعبث الأقدار أيضا:[**الكامل**]

فيَسوءهَا طورًا بما قدْ سرّها ... ويسرّها طورًا بما قدْ ساءها(6)

(1) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص62.
(2) المرجع نفسه: ص62.
(3) فاطمة طحطح: الغربة والحنين في الشعر الأندلسي، ص263.
(4) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص62.
(5) حازم القرطاجني: الديوان، ص17.
(6) المصدر نفسه: ص8.

ففي البيت الأوّل افتخر الشاعر بنسل الخلفاء الحفصيين أبا عن جدّ، وفي ذلك إشارة إلى نقاء سلالة الحفصيين وعراقة أصولهم، وأحقيتهم في السياسة والحكم.

أمّا في البيت الثاني فهو يتحدث عن تقلبات الدّهر المتنوعة والمتعدّدة والتي لا تثبت على حال واحد، بل تقوم على ثنائية ضدّية يصعب على الإنسان فكّ لغزها، أو الاطمئنان لأحد أقطابها. "ويتقاطع هذان القطبان في نقاط مركزية تعمق مأساوية الرؤيا وشموليتها. هكذا تنمي القصيدة تصورا للزمن، أو الدّهر، يشقّه إلى لحظتين"[1]

2 ـ في مستوى الوظيفة:

مثل قول حازم القرطاجني في مدح الخليفة الحفصي:[**الطويل**]

لَكَ <u>الحمدُ</u> بعدَ <u>الحمدِ</u> لله واجبُ فمَنْ عندَهُ تُرجَى ومنكَ المواهبُ[2]

فالحمد الأولى مبتدأ، خبره محذوف يقدّر سياقيا ونحويا بكلمة (**موصول**)، وشبه الجملة (**لك**) جار ومجرور يفيد التخصيص. أمّا الحمد الثانية فتعرب مضافا إليه مجرورا ينحصر مدلولها ويتعلق باسم الجلالة (**لله**) سبحانه وتعالى. "وللتخصيص علاقة سياقية كبرى وإن شئت فقل: قرينة معنوية كبرى تتفرع عنها قرائن معنوية أخص"[3].

ويقول القرطاجني أيضا:[**الكامل**]

أَفَيَفْضُلُ <u>الحيَّ</u> الجمـادُ مسرَّةً وال<u>حيُّ</u> للسرَّاءِ منهُ أَحْـوَجُ؟[4]

استعمل الشاعر لفظة (**الحيّ**) في صدر البيت في سياق نحوي يعرب (**مفعولا بـه**). أمّا في عجز البيت فقد اختار لها سياقا نحويا آخر، تعرب فيه (**مبتدأ**). وتحديد موقع الكلمة المكرّرة نحويا وسياقيا في الخطاب الشعري، يكشف أبعاد التفكير ودوافع التعبير.

ب ـ التكرار للضرورة اللغوية:

وهذا النوع يلجأ إليه الشاعر لأغراض عديدة منها استكمال المعنى وتوضيحه واستقامة التركيب اللغوي، وعلى هذا يكون "المقصود بالضرورة اللغوية أن تركيب الجملة في البيت قد يتطلب تكرار لفظ سبق ذكره في نفس البيت، من دون هذا التكرار تختلّ بنيته أو يعمّى مدلوله. وأهم حالات التكرار الداخل في هذا المضمار هي الاستئناف: ويتمثل في

---

(1) كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتّجلّي، ص(66/65).
(2) حازم القرطاجني: الديوان، ص20.
(3) حسّان تمّام: اللغة العربية، معناها ومبناها، ص194.
(4) حازم القرطاجني: الديوان، ص29.

تعلّق حديث سابق وحديث لاحق في نفس البيت بنفس اللفظ في صورة لا تسمح بالاستغناء عن تكراره بضميره أو غيره"[1].

والتكرار المتعلق بالاستئناف كثير ومتنوع، منه ما يكون:

ـ في مقام الاستئناف العام:

يقول حازم القرطاجني: **[الكامل]**

وبكيتُ واستبكيت حتى ظلَّ من   عبراتنا بحرٌ ببحرٍ يُمْرَجُ[2]

ـ في مقام الاستئناف لضرب الحكمة:

يقول حازم القرطاجني:**[الكامل]**

فترقّبِ السَّرّاءَ من دهرٍ دجا   فالدّهرُ من ضدٍّ لضدٍّ يخرجُ[3]

ـ في مقام الإضافة والحال:

يقول حازم القرطاجني:**[الكامل]**

ناديت حاديَ عيسِه يوم النوى   والعيسُ تُحدى والمطايا تحدجُ[4]

ـ في مقام التعاقب والاستبدال:

يقول حازم القرطاجني: **[الكامل]**

وَصَلَتْ به قَطْعَ الفلا عيسٌ متى   تُدلـجُ تُؤوِّبُ أو تُؤوِّبُ تُدلجُ[5]

وعموما هذا النوع من التكرار يكرّس مبدأ الإلحاح في الطلب والاختيار اللغوي والمعنوي للمفردات في العبارة الشعرية، وجعلها مفاتيح دلالية في فضاء النص.

ج ـ التكرار لجمال الصوت وتوضيح الصورة:

قد يلعب اللفظ دورا في خلق توازن بين مصوتات البيت الشعري، فيأتي البيت متسقا منسجما من حيث الإيقاع الموسيقي، مع إمكانية إضافة معنى تشخيصي فنّي، وغالبا ما

---

(1) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص63.
(2) حازم القرطاجني: الديوان، ص30.
(3) المصدر نفسه: ص30.
(4) المصدر نفسه: ص29.
(5) المصدر نفسه: ص32. (تؤوّب: تسير نهارا. تدلج: تسير ليلا).

يكون ذلك بين شطري البيت الواحد. ويرى <<ريفاتير>> "أنه يجب أن ننطلق من فرضية مفادها أن النص الأدبي مبني بشكل يراقب فيه تفكيكُه الخاص شيفراته"(1).

وذلك في مثل قول حازم القرطاجني: **[الكامل]**

تهفو القلوبُ إذا هفت أخفافها   بحصىً كحبّاتِ القلوبِ مُضرّجِ(2)

فكلمة (**القلوب**) التي حضرت في صدر البيت وعجزه، تصوّر في صدر البيت عن قلب الشاعر وحالته أمام ذلك المشهد. بينما تساهم في عجز البيت في تشكيل الصورة الشعرية التي تعبّر عن موقف ورؤية.

د ـ التكرار لمجرد ملء البيت:

قد يرد التكرار في الشعر لمجرد استكمال البيت والوصول به إلى منتهاه، لكن ذلك قد يؤدّي إلى التعقيد والغموض، وذلك ما يجسّده قول حازم القرطاجني: **[الكامل]**

وبمهجتي من لم يعوض أضلعي   من مهجتي غير الهوى المتأجّجِ(3)

كرّر الشاعر كلمة (**مهجتي**) في هذا البيت موزّعة بين صدره وعجزه، من دون أن يتغيّر مدلولها المعنوي في الموضعين، ودون تغيير في موقعها الإعرابي أيضا، وبذلك اكتنف بعض الغموض معنى البيت.

إن تكرار اللفظ في البيت الشعري يحدث إيقاعا مميّزا في الخطاب الشعري ويكسوه بإيحاء دلالي كثيف، حيث تتفاعل فيه عناصر التركيب والبناء بأصوات الحروف وإيقاع الكلمات، لتحدّد ملامح الأسلوب فيه.

وإذا كان "الترديد في الشعر يساهم في توسيع المدلول تكثيفا أو تخفيفا أي مدى وعمقا، فإنّ دور التكرار هو دور عملية الضرب، وفيما عدا ذلك فإنّ دوره ينحصر في لفت النظر إلى المدلول عن طريق الإيقاع الصوتي نفسه أو تخليصه ممّا يلبس معناه وقد يرد التكرار استجابة لمقتضيات اللغة أو التركيب أو الإيقاع كما قد يكون عنصر حشو متسبّبا في التعقيد"(4).

3 ـ الجناس:

(1) منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص153.
(2) حازم القرطاجني: الديوان، ص32.
(3) المصدر نفسه: ص31.
(4) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص64.

الجناس من المحسنات البديعية اللفظية التي يزيّن الكلام بها وتتّضح دلالته، وفيه طاقة صوتية إيحائية تتغلغل إلى روح المتلقي، وتجعله يتأمّل ذلك التركيب اللغوي ويتوقّف معه، وبعدها يعمد إلى تقليب الأسلوب اللغوي الذي ورد فيه، على عدّة وجوه كي يدرك سرّ تلك الطاقة، ثم يسعى للبحث عن مبرّرات حضوره في السياق الشعري.

وغالبا ما يهتدي القارئ إلى نوعين من مبرّرات حضور الجناس في الخطاب الشعري هما: المبرّر الصوتي الإيقاعي، والمبرّر الدلالي الإيحائي، يتلازمان تلازما تكافئيا يلائم المكوّن الأساسي للعملية الإبداعية الشعرية شكلا ومضمونا.

والجناس عند العرب "هو تشابه الكلمتين في اللفظ"[1]. لكن تحديد أنواعه والتعمق في فروعه أوقع بعض الاختلافات بين اللغويين والنقاد قديما، فقد حدثت بينهم فروق متباينة وإضافات متنوعة أثرت بحوثهم النظرية، ولكنّها عقدّت الدراسات التطبيقية التي جاءت من بعدهم.

وقد قسّموا "الجناس إلى أقسام عديدة منها التقسيم المدلولي، فيرون الجناس نوعين ما رجع لفظاه إلى مادّتين مختلفتين أي ما لم يقم على اشتقاق، وما رجع لفظاه إلى مادة واحدة في الأصل اللغوي أي ما قام على اشتقاق، ولا نرى فائدة خاصة في الالتزام بهذا التقسيم باعتبار أن الرّأي السائد في الجناس، والذي أخذنا به ينطلق في درس الجناس من الاختلاف في الدلالة بين اللفظين، فإذا كان اختلاف الدلالة ناتجا عن الاستعمال الخاص بالشاعر لا عن الأصل اللغوي فهو عندنا أدخل في باب الترديد، وقد درسناه، أمّا إذا دلّ اللفظان عن نفس المعنى اللغوي الأصلي، فبابهما باب التكرار أن يشتركا في الصيغة، أو باب مجرد التصرف في اللفظ إن لم يشتركا، وأمّا إذا كان اختلاف الدلالة ناتجا عن محض الاستعمال كلا من اللفظين إلى التعبير عنه من معنى خاص فهو يدخل عندنا في هذا الدرس"[2].

ففي هذا المبحث يتم التركيز على نوعين بارزين من أنواع الجناس وهما: الجناس التام، والجناس الناقص؛ يختلفان في درجة التأثير على المتلقي من حيث الترجيع الصوتي الذي يغلب على الجناس التام، والكثافة الإيحائية التي تهيمن على الجناس الناقص. ويقصد "بالجناس هنا في معنى استعمال لفظتين يرجعان إلى مادّتين مختلفتين أو مادة واحدة

---

(1) السكاكي: مفتاح العلوم، ص202.
(2) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، هامش: ص65.

تمخّضت مع كلّ دالّ من الاثنين إلى التعبير عن معنى خاص، متقاربين أو متحدين في الأصوات ومختلفين في المعنى"[1].

وذلك يعني دراسة الألفاظ المتماثلة **(الجناس التام)** والمتقاربة **(الجناس الناقص)** صوتيا والمختلفة دلاليا وإيحائيا في إطار بيت شعري معين. وبهذه المفارقة بين توافق وتقارب المصوتات للّفظتين المستعملتين في الخطاب الشعري ودلالتهما، يستطيع المتلقي تلمّس دورهما دون عناء أو مشقة، ويتجنب الولوج في فروعهما المستفيضة؛ لأن هدفه هو التقرّب من بنية الدلالة العميقة، وفهم اختيارات الكتابة الإبداعية وتميّزها عن غيرها في الكلام.

أ ـ الجناس التام:

الجناس التام أقوى صوتا من الجناس الناقص لتطابق أحرف كلماته، وما تحدثه من جلجلة صوتية في أذن السامع، لكن في هذا العنصر لا ينبغي التوقف عند هذا الحد المعياري الوصفي المجرّد، بل يجب البحث في وظيفة ألفاظ التجنيس التّام عبر السياقات الشعرية المختلفة لدى حازم القرطاجني، مع إبراز فاعليتها السياقية داخل البنية التركيبية للبيت الشعري، وتقديم نماذج مختلفة حسب اختلاف مواقعها التركيبية من بيت لآخر.

يقول حازم القرطاجني: **[المنسرح]**

بِجنّةِ الأرضِ همتُ يا صاحِ   فليس عنها الفؤادُ بالصّاحِ[2]

فهذا الجناس الذي وقع بين كلمة **(صاح)** في نهاية صدر البيت، وكلمة **(الصّاح)** في نهاية عجزه، هو جناس تام حصل بين لفظتين متساويين صوتا من حيث المخرج والنغم المتولد عن حروفهما والشعور الذي يحدث عند المتلقي جرّاء السماع، مع اختلاف في الانطباع والتفاعل من حيث المعنى؛ لأن **(صاح)** الأولى تتعلق بالصحبة والمقصود منها **(عَلَمٌ)** أي إنسان أو رفيق، أمّا **(الصّاح)** الثانية فتختص بمعنى الصّحوة والمقصود منها **(عمل)** أي سلوك، وباستثمار علاقات التعدية يدخل السلوك في علاقة مع الذات.

---

(1) المرجع نفسه: ص65.
(2) حازم القرطاجني: الديوان، ص36.

"وإذا ثبتت الصلة بين الاسمين فبين وضعيّتي المسمّيين فلا مناص لنا من أن نعتبر الدّالين ـ (الذات، والسلوك) ـ وظّفا في النص بما يجمع بينهما، أي بالصفير في الاسم والتأزم في المسمّى، لا بما بينهما من اختلاف في أصل الوضع"[1].

يقول حازم القرطاجني في مدح الخليفة الحفصي حين انتصر على قبيلة ريّاح بالشمال التونسي: [**الكامل**]

وَغدا الأعاديَ من رياحٍ كلّما ... هبّتْ بنصرِكم الريّاحُ كعادِ[2]

وردت لفظتا (**رياح/ وريّاح**) قبل الكلمة الأخيرة من صدر البيت وعجزه، وبنفس الترتيب التركيبي، والمقصود بالأولى قبيلة رياح التي تقطن الشمال التونسي. أما رياح الثانية فتعود على رياح العذاب التي أرسلها الله سبحانه وتعالى على قوم عاد.

وقد كنّى بها الشاعر عن سطوة الممدوح على خصومه من قبيلة رياح، وإبراز قوّته حين فتك بهم، بإيقاع صوتي متوازن دلالته مختلفة، الأولى تتعلق بشيء مادي محسوس وهو: قبيلة (**رياح**). أمّا الثانية فتشمل كل ما من شأنه أن ساعد أو استخدم في تلك الحرب، سواء أكان معنويا أو ماديا.

يقول حازم القرطاجني في أحد قصائده المدحية: [**الطويل**]

تَلقّى بِيُمْنى يُمْنِهِ رايَـةَ العهْدِ ... وساعَدَه في حملها ساعدُ السّعدْ[3]

وظّف الشاعر في عجز البيت لفظتين متجانستين (**ساعَدَ/ ساعِدُ**)، وهما لفظتان يختلفان في الأصل؛ فالكلمة الأولى فعل تنهض بمعاني العون والمآزرة. أمّا الكلمة الثانية فهي اسم يحمل معاني الحظ والنصيب. وهما يشتركان معا في التأنق في مدح ولي العهد الحفصي وأحقيته بما عُوهِدَ له.

وهذه المعاني أُكتشفت بفعل قراءة الخطاب الشعري قراءة تأويلية، "فبعد أن كان النص بنسيجه اللغوي، وخصائصه الأسلوبية، وبنياته المتعدّدة هو المسؤول الأوحد عن

---

(1) محمد الهادي الطرابلسي: تحاليل أسلوبية، ص87.
(2) حازم القرطاجني: الديوان، ص37.
(3) المصدر نفسه: ص42.

فحوى النص ومعناه، أصبح المعنى الأدبي ناتجا عن فعل القراءة الذي تتجادل فيه عناصر متعدّدة أبرزها النص الأدبي والقارئ"[1].

قال حازم القرطاجني في يحيى بن عبد الواحد الحفصي:**[الكامل]**

مَلِكٌ نداهُ سائلٌ عن سائلٍ   صِفْرِ الحقائبِ قاصِدٌ للقاصِدِ[2]

وظّف الشاعر في صدر هذا البيت جناسا تامّا بين الكلمتين (**سائلٌ/ سائلٍ**)، وفي عجزه أيضا بين الكلمتين (**قاصدٌ/ قاصدِ**). فالجناس الأوّل عبّر به عن كرم الممدوح الذي أضحى جوده يفيض على كل من قصده، فنهضت لفظة (**سائل**) في صدر البيت بمعاني السيلان والجريان في البذل والعطاء والسخاء، أي الكثرة في الإنفاق على الرعية، وإغداق الصلات عليهم. أمّا لفظة (**سائل**) الثانية النكرة، فقد عبّر بها عن السائل أو الطالب لشيء ما من الخليفة الحفصي.

أمّا الجناس الثاني في عجز البيت، فقد عبّرت فيه لفظة (**قاصدٌ**) النكرة، عن كلّ من قصده في حاجة يطلبها، ولفظة (**قاصدِ**) الثانية تعود على الممدوح الخليفة الحفصي (**يحيى**)، وقد وظّف الشاعر هنا اسم الفاعل (**قاصد**)، عوضا عن اسم المفعول (**مقصود**).

وهذا نوع من المجاز العقلي استعمله الشاعر لغرض بلاغي دلالي إيحائي، وآخر صوتي إيقاعي، يتمثل في استقامة الوزن وعدم الإخلال بالرتابة الموسيقية؛ لأن قافية القصيدة فيها حرف تأسيس.

وقال حازم مهنّئا الخليفة الحفصي بفتح حمص: **[الكامل]**

فيشب بالهنديِّ نيرانَ الوغىوبأعبقِ الهنديِّ نيرانِ القرى[3]

اختار الشاعر في صدر البيت كلمة (**الهندي**) للتعبير عن السيف، أمّا في عجزه فقد عبّر (**بالهنديّ**) عن العود الذّكي الرائحة. وبينهما توازن صوتي وتقارب معنوي؛ فالخليفة الحفصي يضطلع بإشعال نار الحرب بالسيف في الأعداء من دون تقاعس، كما يشعل نار القرى للضيوف من دون بخل أو منع، وكلتا الحالتين تخدمان الرعية.

---

(1) لطفي فكري محمد الجودي: النص الشّعري بوصفه أفقا تأويليا، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، سنة(1432هـ/2011م)، ص19.
(2) حازم القرطاجني: الديوان، ص44.
(3) المصدر نفسه: ص53.

فهو نقمة على من عداه ونعمة لمن والاه، كل ذلك ما أثبته حازم في خطابه الشعري هذا، فالخليفة الحفصي مقاتل باسل بالسيف، وكريم مضياف مع الضّيف، وبهذا الخطاب وما كان مثله عزّز الخلفاء الحفصيون مكانتهم بين الرعية، وثبّتوا أحقيتهم في الدولة والملك.

لقد حاول "الدرس البلاغي الحديث أن يصل إلى أعماق الدلالات البلاغية أشكالا وصورا، حيث يتولّد منها على ظاهر اللفظ المعاني والمحسّنات، في بيان وجمال، بوصفها أساليب بلاغية وإبلاغية تؤدّي إلى تأثير فنّي وشعري مسبوك"[1]، يحرّك كيان المتلقي لحظة تلقّف الخطاب الشعري.

ب ـ الجناس الناقص:

تدرس في هذا العنصر ظاهرة بلاغية أسلوبية صوتية ـ يمثّلها الجناس النّاقص ـ من الوجهة الإيقاعية والدلالية في شعر حازم القرطاجني، وذلك بتقديم نماذج منه تنهض بهذه الحمولة، مع ربطها بالمعنى العام للبيت، حسب صيغ الأساليب اللغوية التي ورد فيها، والأغراض التي أراد المبدع أن يعبّر عنها.

قال حازم القرطاجني يمدح الخليفة الحفصي: **[الكامل]**

خَصَمَتْ سُيوفُك عنكَ كلَّ <u>مُجادِلِ</u> ألوى وقد ألوت بكُلِّ <u>مُجالدِ</u>[2]

ورد في هذا البيت جناس ناقص، بين كلمتين إحداهما في نهاية صدر البيت والأخرى في نهاية عجزه، وهما (**مُجادلٍ/مجالدِ**)، والفرق الصوتي بينهما يكمن في تغيير ترتيب الحرفين الأخيرين. أما من ناحية المعنى فقد تعلّقت كلمة (**مجادل**) بمعاني الجدال الشديد والسجال الحاد والنقاش. وكلمة (**مجالد**) تختص بالشدّة في القتال والبسالة في الحرب. وبهذا الخطاب الوصفي أراد الشاعر أن يثبت لممدوحه القدرة على المناظرة والنقاش والحوار قولا في المجالس، والقوة والضراوة عملا في الحروب.

والكلمتين اللّتين وقع بهما الجناس الناقص، وردتا مضافتين مجرورتين متعلقتين باسم (**كل**) الذي يفيد الشمولية والكلية، وفي ذلك مبالغة أسلوبية تعبيرية اختارها المبدع من أجل إقناع الخليفة وإمتاعه.

وقال حازم القرطاجني في يحيى بن عبد الواحد الحفصي:**[الكامل]**

---

(1) محمد صالح الضالع: الأسلوبية الصوتية، ص105.

(2) حازم القرطاجني: الديوان، ص45. ألوى: جدل شديد.

ليسَ الحياة أو الحيا لمُؤمّلٍ   إلاّ ندى يحيى بن عبد الواحد(1)

وقع الجناس الناقص في هذا البيت بين كلمتي (**الحياة/ الحيا**) والفرق الصوتي بينهما هو: نطق التاء المربوطة في اللفظة الأولى، وقد وقعتا في تركيب صدر البيت لا يفصل بينهما سوى أداة (**أو**)، وقد أحدثا إيقاعا صوتيا كثيفا وشديدا.

ومن معاني كلمة (**الحياة**) في هذا السياق الشعري، العيش بمفهومه الواسع. أمّا كلمة (**الحيا**) فتوحي بكثرة إغداق الصِّلات على السائلين، وهما يساهمان في تبيان فضل يحيى بن عبد الواحد على الرعية، ويكشفان عن رغبة الشاعر في نيل حظّ وافر من ذلك.

وقال حازم القرطاجني في مدح الخليفة الحفصي حين فتح حمص: **[الكامل]**

وَهَبَ العوارفَ منْ أتى مسترفداً   وَحَبَا المعارفَ من أتى مستبصراً(2)

بنى حازم شطري هذا البيت بتركيب نحوي متماثل، وكان الجناس فيه بين كلمتي (**العوارف/ المعارف**)، وموقعهما الترتيبي الثاني من كل شطر، وهذا اتجاه من الشاعر لأحداث توازن صوتي بين الشطرين، وتكامل معنوي لغوي بين العبارات.

حيث عبّر الشاعر في الشطر الأوّل عن الهبات والصلات المادية الظاهرة تكشف عنها القرينة اللغوية (**وهب**). أما في الشطر الثاني فقد عبّر عن الفضائل المعنوية التي يكشف عنها أسلوب وسياق التعبير الشعري (**حبا المعارف**).

وقال حازم القرطاجني مادحا أيضا: **[الطويل]**

يُبيدُ نفوساً أو يفيدُ نفائساً   بِسَيْبٍ له يَسْرِي، وسيفٍ له يفري(3)

اشتمل هذا البيت على أربعة أنواع من الجناس، ففي الصدر وقع التجنيس بين الفعلين (**يُبيد/ يفيدُ**)، الفارق الصوتي بينها فرق هو قلب باءِ الأول فاءً في الثاني، وهما حرفان يتقاربان في المخرج من المدرج الصوتي. أمّا من ناحية الدلالة المعنوية فيتعلق الفعل (**يبيد**) بمعاني الفتك والفناء والنهاية، ويختص الفعل (**يفيد**) بمعاني الخير والفائدة والربح والسعادة وكلا الفعلين ساعد على إظهار قدرات وعزمات الخليفة.

---

(1) حازم القرطاجني: الديوان، ص44.
(2) المصدر نفسه: ص53. سَيْبٌ: عطاء.
(3) المصدر نفسه: ص56.

وهناك جناس ناقص أيضا بين الكلمتين (**نفوسا/ نفائسا**) الفارق الصوتي بينهما يكمن في تحويل حرف مدّ الكلمة الأولى من واو إلى ألف في الثانية مع إضافة الهمزة فيها. أمّا من حيث الدلالة فكلاهما يعود النفس البشرية أو الإنسان.

أمّا في عجز البيت فقد وقع الجناس بين اسمين (**سيب/ سيف**)، والفرق الصوتي بينهما هو قلب الحرف الأخير من الكلمة الأولى وهو (الباء) في الكلمة الثانية (**فاءً**) وهو الحرف الأخير أيضا. أمّا من حيث المعنى فقد دلّت لفظة (**سيب**) على معاني العطاء والسخاء والبذل والكرم، واختصت لفظة (**سيف**) بمعاني الشجاعة والقتال والبسالة والإقدام.

أمّا الجناس الثاني الذي وقع في عجز هذا البيت، فقد كان بين كلمتين هما (**يسري/ يفري**)، والفارق الصوتي بينهما يكمن في تغيير الحرف الثاني من الكلمتين، وقد احتوت الأولى على حرف (**السين**) أمّا الثانية فقد اشتملت على حرف (**الفاء**)، بينهما تباعد نسبي من حيث المخرج الصوتي، وتقارب فنّي من حيث الصيغة الصرفية، والدلالة المعنوية، إذ تفيد كلمة (**يسري**) في سياق البيت الشعري معاني الإكثار في الإنفاق، أمّا كلمة (**يفري**) فتوحي بكثرة القتل والبتر والقطع.

واللافت للنظر في هذا البيت أنّ ألفاظ الجناس فيه أُختيرت بنفس الرتبة في التركيب وبنفس الصيغ والنوع، وعلى نفس الحركة الإعرابية رغم اختلافها من حيث المعنى والدلالة، **"**والتقسيم وسيلة أسلوبية لذكر الأشياء والصفات المختلفة في سلسلة متصلة في تركيب نحوي واحد، وفي سياق واحد. وتدل السلسلة على دلالة واحدة متجانسة رغم ما يوجد بها من اختلاف**"**(1).

وهذا يوحي باتجاه حازم القرطاجني إلى اختيارات لفظية، طاقة الصوت فيها ظاهرة بشكل بارز، ونظمها في عِقْدِ السياق الشعري نظما صوتيا أكثر منه دلاليا، خاصة إذا عُلم أن هذا البيت من قصيدة مديح، ألقاها شاعر البلاط في حضرة الخليفة الحفصي ووفده.

واختيار البنى الصوتية المميّزة في شعره ينمّ عن وعي، بأهمية الإيقاع الموسيقي في الشعر، ودور التجانس الحرفي في الكلمات، وما تحدثه من موسيقى داخلية في الخطاب الشعري وتحرّك الشعور وتقوّي الدلالة، ترغّب المتلقي في تلقّف الخطاب الشعري.

---

(1) محمد صالح الضالع: الأسلوبية الصوتية، ص106.

ويمكن اختزال توافق الأصوات مع المعاني في العلاقة التالية:

التناسب + التوازن ← الترادف.	**التنافر + التقابل ← التضادّ.**

والجناس الموظّف في شعر حازم لا يكاد يخرج عن معاني العبارة السابقة من حيث مستوى الدلالة والإيحاء؛ "ذلك أنه يتصل باللفظ أي بالإطار الصوتي الذي يمثل الوحدة الدلالية الدنيا، وفي اللفظ تبدأ عملية التفاعل بين الدلالة اللغوية والدلالة السياقية"(1).

وتكرار الألفاظ أو تجانسها أو ترديدها مظهر من مظاهر الموسيقى الأساسية في شعر حازم القرطاجني؛ "لأنّ الكلام ـ في الحقيقة ـ يكتسب طاقات دلالية خلاّقة في نطاق نظام الأصوات المكتسبة معاني جديدة طارئة بمقتضى تفاعلها، وما المعاني التي حلّلنا بمعاني لغة الكلام في مستواها الإخباري وإنما هي معاني اللغة الجديدة التي زرعت في لغة الكلام بمفعول تلك الموسيقى بالدّرجة الأولى"(2)، وقد كست الخطاب الشعري طلاوة وحلاوة، يكشفها التحليل الأسلوبي في كلّ ظاهرة لغوية نادرة أو دقيقة.

ثالثا ـ موسيقى الإطار الدلالي الموسّع:

في هذا العنصر يتم دراسة نوعين من التقطيع وهما: التقطيع العمودي والتقطيع الأفقي، إذ من خلالهما تتضح "موسيقى التراكيب ، الجزئية والكلية، المساهمة في بناء بيت أو في إقامة قصيدة كاملة، وذلك عبر مستويين: مستوى عمودي حدّه الأقصى البيت وحدّه الأدنى الشطر، وعلاقة البيت فيه أو الشطر تكون بما يليه من أبيات أو أشطر، ومستوى أفقي حدّه الأقصى الشطر وليس له حدّ أدنى معيّن، وعلاقة التركيب فيه تكون بتراكيب أخرى في بقية البيت"(3).

"إنّ ما يجمع أصوات الموسيقى وأصوات اللغة كثير؛ أوّله القيمة الزمنية للأصوات مفردة ومركبة، وثانيه المسافة الزمنية التي يضاهيها المخرج، وثالثه هيمنة صوت على

(1) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص73.
(2) المرجع نفسه: ص74.
(3) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص74.

صوت ... وهكذا قد يتأثّر الصوت اللاحق بالصوت السابق أو العكس، فيكون التأثير تقدّميا أو تخلّفيا"(1).

1 ـ التقطيع العمودي:

وفيه يستعمل الشاعر لفظة واحدة في بداية مجموعة من أبيات القصيدة أو بتكرارها على مدّ القصيدة برمّتها، "والمقصود به التزام نفس التركيب على وجه يفضي إلى نوع من التّغنّي"(2).

ومن النماذج الشعرية التي توافق الطرح السابق، مجموعة أبيات من قصيدة طائية قالها حازم القرطاجني في مدح أمير المؤمنين أبي عبد الله: **[الطويل]**

كأنّ الثريّا كاعبٌ أزمعتْ نوىً ... وأمّت بأقصى الغرب منزلةً شحطا
كأنّ نجوم الهقعةِ الزهرَ هودج ... لها عن ذرى الحرْفِ المُناخةِ قد حُطّا
كأنّ رشاءَ الدّلوِ رشوةَ خاطبٍ ... لها جعلَ الأشراطَ في مهرها شرطا
كأنّ السُّها قد دقّ من فرطِ شوقِهِ ... إليها كما قد دقّقَ الكاتبُ النُّقطا
كأنّ سهيلاً إذ تناءت وأنجدت ... غداً يائساً منها فأتهم وانحطا
كأنّ خفوقَ القلبِ قلبُ متيمٍ ... تعدّى عليه الدّهر في البين واشتطا
كأنّ كلا النسرينِ قد ريع مذ رأى ... هلال الدّجى يهوي له مخلبا سَلْطا
كأنّ الذي ضمّ القوادم منهما ... هوى واقعا للأرض، أوقصّ، أو قُطا
كأنّ أخاه رام فَوْتاً أمامه ... فلم يَعدُ أنْ مدَّ الجناح وأنْ مطا
كأنّ بياض الصّبحِ مِعْصمُ غادةٍ ... جَنَتْ يدُها أزهارَ زُهر الدُّجى لقطا
كأنّ ضياء الشمسِ وَجْهُ إمامِنا ... إذا ازدادَ بِشراً في الوغى، وإذا أعطى(3)

هذه الأبيات اشتملت على غرضين مختلفين هما: غرض الغزل الذي استهلّ به الشاعر قصيدته، وغرض المدح الذي نظم من أجله هذه القصيدة التي تفوق التسعين بيتا وقد مزجهما بوصف النجوم والكواكب.

(1) محمد مفتاح: مفاهيم موسّعة، لنظرية شعرية، ج2، نظريات وأنساق، ص198.
(2) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص74.
(3) حازم القرطاجني: الديوان، 69.

وحين أراد حازم أن يتخلّص من غرض وينتقل لآخر، نظم هذا المقطع الذي كانت أبياته متفرّدة بتركيبها اللغوي، مميّزة بمعانيها الوصفية التي تصوّر وترصد حركة الكواكب والنجوم والأجرام السماوية في الفضاء.

"إنّ أولى الوظائف التي يؤدّيها التكرار في هذا النص أنه يفضي إلى تكامل بين قواعد الرّبط وقواعد التّنامي ... وبناء على ما تقدّم، أنّ التكرار يلون النّص بمعان ثانية: فهو إمّا للاستفهام، وإمّا للتأكيد، وإمّا للسخرية "[1].

فالحرف المشبّه بالفعل (**كأنّ**) حضر في مطلع كل بيت، محدثا نغما موسيقيا متوازنا في بداية الأبيات، يواكب وتيرة الإيقاع العام للنص، والغرض الذي تدور معانيه حوله، مع سلاسة في تتالي وتتابع المقاطع الصوتية، والتراكيب اللغوية.

ولحازم قصيدة تسبيح تنيف عن مائة بيت، يقول في مقدمتها: **[البسيط]**

سبحانَ مَنْ سبّحته ألسنُ الأممِ تسبيحَ حمدٍ بما أولى من النعمِ
سبحان من سبّحته ألسنٌ عرفتْ بأنّ تسبيحهُ من أفضل العصمِ
سبحان من سبّحته ألسنٌ نطقتْ من عالمٍ في حجابِ الغيبِ مكتتمِ
سبحان من سبّحته ألسنٌ نطقتْ من عالمٍ في وجودِ الحينِ مرتسمِ
سبحان من سبّحتْ حمداً ملائكةٌ له بلا فترةٍ تعرُو ولا سأمِ
سبحان من سبّحتْ سبعٌ له سَبَحَتْ من السموات ذات الأنجمِ العُتُمِ
سبحان من سبّحتهُ الأرضُ خاضعةًوما على الأرضِ من قورٍ ومن أكمِ
سبحان من سبّحتْ هذي وتلك له مسخراتٍ بما قد شاء من خِدمِ
سبحان من سبّحت شمسُ النهار له والبدرُ بدرُ الدّجى والشهبُ في الظلمِ
سبحان من سبّح الليلُ البهيمُ له وسبّح الصبحُ يُبْدِي ثَغْرَ مبتسِمِ
سبحان من سبّح الرّعدُ المُرِنُّ له والرّيحُ والبرقُ في سُحْبِ الحيا السجمِ
سبحان من سبّح الجسمُ الجمادُ لهبمنطقٍ من لسانِ الحالِ مُنفهِمِ
سبحان من سبّح الحيُّ الفصيحُ لهبمنطقٍ من صريحِ اللفظِ مُلتَئِمِ
سبحان من سبّحتهُ الأنسُ عارفةً والجنُّ عارفةً تحت الدّجى السحمِ

---
[1] منذر عيّاشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص85.

سبحان من سبّحته الوحشُ باغمةً والطّيرُ ناغمةً مُفَتَّنَةَ النّغمِ
سبحان من سبّحته أبحُرٌ زَخِرتْ وسابحاتٌ جرتْ في لجّةِ العدمِ
سبحان من سبّحته أجبلٌ شمِختْ يُسبّح الله فيها عاقلُ العُصُمِ
سبحان من سبّحتهُ ألسنٌ نطقتْ فيهنّ من طائعٍ أو طائرٍ رَنِمٍ
سبحان جاعلها مأوى لمنفردٍ باللهِ مُستأنسٍ بالحقِّ مُعتصِمِ
سبحان من فجّر الأنهارَ أسفلها وأنشأ السحب منها في ذرى القممِ
سبحان من أرسلَ الأرواح ملقحةً حواملَ المُزنِ بالهامي من الدِّيَمِ
سبحان من أنبتَ الأكْلاَءَ فاحتفلتْ بها ضُروعٌ تَمُسُّ الأرضَ بالحلمِ
سبحان عالمِ ما في العالمين معاً من كلّ ما دَقَّ أو ما ظلّ ذا ضخمِ
سبحان من ليس يُحصى صُنْعُ قُدْرَتِهِ في نظمِ منتشرٍ أو نثرِ مُنتظِمِ
سبحان من كل حِينٍ في الوجودِ له إعدامُ موجودٍ أو إيجادُ مُنعدِمِ
سبحان من خلق الإنسان من علقٍ ورَدّهُ بعد أمشاجٍ إلى رمتمِ(1)

استهلّ حازم هذه القصيدة بكلمة **(سبحان)** المفعول المطلق، بعده اسم موصول **(مَنْ)**، وهذه الأبيات الشعرية تتعلّق بمعاني التسبيح والتمجيد بعظمة الخالق سبحانه وتعالى وتتركه الجمل المكرّرة، وخاصة العبارة **(سبحان من)** بموجاتها الموسيقية حسّا عميقا في نفسية المنشد والمتلقي معا؛ لاحتوائها على مدّ قبل حروف الغنّة **(الميم والنون)** المكررّ وهذا النغم الموسيقي يمهّد لذكر ما يأتي من ذكر المخلوقات التي تسبّح الخالق.

وعبارة **(سبحان من)** التي تكرّرت عبر مدّد الأبيات العمودي في جميع أبيات المقطع السابق ما عدا بيتين منه، ربطت الخطاب الشعري ربطا عموديا، إنْ على مستوى التركيب أو على مستوى الإيقاع الموسيقي، رغم اختلاف معاني الأبيات. **"**وتكرار الجملة هو الملمح الأسلوبي الأكثر بروزا لتلاحم النص. فهو يدخل في نسيجه لحمة وسدى. ويشدّ أطرافه بعضها إلى بعض ويعطي شكله نوعا من الحركة يدور فيها الكلام على نفسه ويتكرّر دون أن يعيد معناه**"**(2).

(1) حازم القرطاجني: الديوان، ص(99/98).
(2) منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص84.

ومن خلال النموذجين السابقين تبيّن أن حازما لجأ إلى هذا النوع من الإبداع الشعري في مناسبتين فقط حسب الديوان، أحدهما كان على شكل مقطع حسن التّخلص حيث تحوّل فيه المبدع من المقدمة الغزلية إلى الغرض الأساسي الذي هو المدح، وهو يتكوّن من أحد عشر بيتا، أمّا المعاني التي اشتملت عليها تلك المقطوعة فتدور حول وصف الكواكب والنجوم.

أمّا في النموذج الثاني فالأمر مختلف؛ حيث نظم حازم معظم بدايات أبيات القصيدة على نفس الصيغة التركيبية والإيقاع الوزني، وذلك ما يساعد على ذكر الكثير من المخلوقات التي تسبّح خالقها، وهي لا تعدّ ولا تحصى.

لذلك يرى محمد مفتاح أن السياق أهم ملمح أسلوبي يعوّل عليه المبدع في اختيار موسيقى الخطاب الشعري، إذ به يهتدي المتلقي إلى إدراك مقبول؛ لأنّ "السياق يمكّن من تأسيس فروض استكشافية لتشييد تأويل مقبول؛ لهذا فإن السياق محدد من المحدّدات الأساسية لمسار المتوالية الموسيقية وتوجهها وتأويلها، كما هو الشأن في النصوص اللغوية الإبداعية المعاصرة"[1].

2 ـ التقطيع الأفقي الثنائي، أو الموازنة:

هذا النوع من التقطيع يختص بدراسة التوافقات والتوازنات الصوتية على مدّ البيت الأفقي فيشمل صدره وعجزه، و"هذا الأسلوب من التقطيع يتمثّل في إقامة الشطرين من البيت الشعري على مفردات يناسب تقطيع كلّ منها في الشطر الأوّل تقطيع نظيره في الشطر الثاني مناسبة تامة أو تنزع إلى أن تكون تامّة"[2].

أ ـ المقابلة:

"تقوّي الموازنة التقابل بين شقّين بأن تشركهما في الإطار الموسيقي، فينكشف بهذا التقريب ما بينهما من فارق يصل أحيانا إلى التّضاد"[3]. فالمقابلة هي من التقطيع يحدث توازنا بين شطري البيت الشعري من الناحية الصوتية، حيث به يمكن تحديد المعنى الدلالي المرجو الخطاب الشعري.

---

(1) محمد مفتاح: مفاهيم موسّعة لنظيرة شعرية، ج2، نظريات وأنساق، ص85.
(2) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص77.
(3) المرجع نفسه: ص78.

وذلك ما حقّقه حازم القرطاجني في نظمه الشعري، كقوله: **[الكامل]**

لاَ تَبكِ/ إِشفاقاً/ لما استدبرتهُ ولتبكِ/ إشْفاقاً/ لِمَا تستقبِلُ(1)

فهنا تساوت المقاطع الصوتية بين الشطرين، لكن ما ينهى عنه الشاعر في صدر البيت، يختلف عمّا يدعو إليه في عجزه، حيث جسّد مبدأ التوازن الصوتي والتضاد المعنوي؛ فهو ينهى المتلقي عن الرضوخ لقبضة الماضي في صدر البيت، ويحثه على الارتماء في أحضان المستقبل في عجزه، أي عدم التحسّر على ما فات؛ لأنه لا يفيد في شيء، وعليه أن يكترث بما هو آت؛ كي يستشرف المستقبل.

ويقول حازم القرطاجني في سلالة الحفصيين: **[البسيط]**

أَصلٌ/ غدا كلُّ أصلٍ/ دونهُ، ولهُ فَرْعٌ/ عَلاَ كُلَّ فَرْعٍ/ بَاسِقٍ فرعا(2)

لقد وازن المبدع بين صدر البيت وعجزه على المستوى الإيقاعي والصوتي رغم ما بينهما من تباين على المستوى المعنوي والدلالي، ففي الشطر الأول يفتخر بأصل الخليفة الحفصي **(أبي زكريا)** الذي لا يضاهيه أصل في العراقة، أمّا في الشطر الثاني فقد تحدّث عن فرعه الذي يربو ويرتقي عن أقرانه.

ب ـ الازدواج:

وفيه "قد تقوّي الموازنة الازدواج بين التركيبين والتقارب بين معنييهما، فتساهم في كمال الصورة أو تمام معنى أو استقامة نظام"(3):

ومثل ذلك قد يحقّقه قول القرطاجني، في مدح أمير المؤمنين أبي عبد الله: **[الطويل]**

ومن كان يشكو سطوة الدّهر قد غدا بِعَدْلِكَ لا يُعدَى عليهِ ولا يُسطى(4)

0// 0/ 0//0/ 0/0// 0//0//   0//0/ 0/0/0// 0//0/ 0/0/0//

فعولن مفاعلن فعولن مفاعلن   فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن

لقد اتزن الشطران من الإيقاع والصوت، فكان عدد الحركات في كل شطر: **(14)** حركة، أي بمجموع **(28)** حركة في كّل البيت. بينما كان عدد السواكن في كل شطر: **(8)** سواكن، أي بمجموع **(16)** ساكن في كلّ البيت؛ والشاعر في هذا البيت يفتخر بعدل أميره

---

(1) حازم القرطاجني: الديوان، ص97.

(2) المصدر نفسه: ص77.

(3) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص78.

(4) حازم القرطاجني: الديوان، ص72.

وهو سلوك نبيل، يستدعي الكثير من العمل والجهد؛ لذا غلبت الحركات على السّواكن في موسيقى هذا الخطاب الشعري.

وهذا الأخير تتفاعل فيه عدة مكوّنات تعمل بنظام تكاملي، "فالصورة الصوتية المنطوقة أو المكتوبة التي تصدر وفقا لذلك النظام المجرد وتكسو هيكل هذا النظام المجرد لحم المفردات، وقد تحقّقت فيها الشروط الصرفية والنحوية والدلالية"(1).

وبتأمّل النماذج السابقة يظهر أنّ: "في كلتا الحالتين تؤدّي الموازنة دور المحتضن للمعنيين المتفاعلين تفاعل تقارب أو تباعد، فيتّضح أن المعوّل إنّما هو على ما يتولّد عن المعنيين مجتمعين لا عمّا يفيده كلّ معنى على حدة"(2).

3 ـ التقطيع الأفقي الرباعي:

يقصد بالتقطيع الرباعي في هذا العنصر، أن يوظّف الشاعر أربع وحدات صوتية متساوية أو متقاربة في بيت واحد، "وذلك عندما يكون البيت الشعري قائما على أربع وحدات صوتية صغرى، كلّ واحدة منها قائمة على نفس تقطيع الموالية، أو قائمة على تقطيع تكون الوحدة الأولى فيه موافقة الثالثة، والثانية موافقة الرابعة"(3).

قال حازم يمدح الأمير الحفصي أبا زكريا: **[مجزوء الرمل]**

نــاثرٌ نَظْمَ/ الأعـادي   نــاظمٌ شمْلَ/ المحــاسنْ(4)

فاعلاتن فـ/ـاعلاتن   فـاعلاتن فـ/ـاعـلاتن

اشتمل هذا البيت على مقاطع متوازنة على الترتيب بين صدر البيت وعجزه فالمقطع الأوّل من الصدر يساوي المقطع الأوّل من العجز صوتيا، ويتعلقان بصفات الممدوح معنويا ودلاليا. وتساوى المقطع الثاني في الصّدر مع نظيره في العجز صوتيا أيضا، ويتعلقان بأفعال الممدوح في الأعداء ومع الورى، في الحرب والسلم.

وقال حازم القرطاجني متحدّثا عن النفسّ البشرية في مقصورته: **[الرجز]**

فوجهها الأعلى لهُ/ تَأَثُّرٌ   لِما عليْ/ـهِ فاضَ منْ نورِ النُّهى

ووجهُها الأدْنَى لهُ /تَأَثُّرٌ   لِما عليْ/ـهِ رَانَ مِنْ حبِّ الدُّنى(1)

(1) محمد صالح الضالع: الأسلوبية الصوتية، ص136.
(2) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ً78.
(3) المرجع نفسه: ص78.
(4) حازم القرطاجني: الديوان، ص113.

مُتَفْعِلنْ مستفعلن/ متفعلنْ   مُتَـفْعِلُنْ/ متفعلن مستفعلن

لقد وزّع الشاعر المقاطع الصوتية في البيتين السابقين على المنوال التالي: (**تفعيلتان + تفعيلة واحدة**) في كل شطر من أشطر البيتين، محدثا بذلك توازنا في موسيقى الأشطر بين البدايات والنهايات، وقد جسّدته التفعيلتان (**متفعلن/ مستفعلن**). أمّا في الوسط فقد وقع توازن بين التفعيلة (**متفعلن**) التي حضرت في نهاية الصدر وبداية العجز، في كلا البيتين.

وقد ساعد التمازج الحاصل بين الحركات والسواكن في كل تفعيلة من تفعيلات الأشطر، وقد طرأ على أربعة منها زحاف الخبن:<<وهو حذف الثاني الساكن مثل: (**مستفعلن** ← **متفعلن**)>>. وذلك ما نتج عنه تمازج بين التفعيلات ومقاطعها الموسيقية من أجل تصوير تموّجات النفس الإنسانية المتحوّلة والمتغيّرة، وما ينتج عن ذلك من سلوكيات وأفعال.

وهذا النوع من التقطيع المعتمد في النموذجين السابقين، "يستخدم في مقام التأكيد وتفصيل المجمل، والاستقصاء"[2]؛ ليقدّم صورة واضحة المعالم عن الموصوف، سهلة المأخذ والحفظ، حلوة الإلقاء حسنة السمع، تساعدها في ذلك السلاسة الموسيقية التي تحدث نوعا من التفاعل والتجاوب بين المبدع والمتلقي.

4 - التقطيع الأفقي السداسي:

وهو أن يحتوي البيت على ستّ وحدات صوتية صغرى، تزيد الصوت صدى والدلالة عمقا، فيتموّج القارئ مع مدّهما وجزرهما، وتنساب روحه على شواطئ طربها. وقد اتجه حازم القرطاجني إلى هذا النوع من التقطيع في حالات قليلة منها:

قوله في محمد بن يحيى ابن أبي محمد نجل أبي حفص: **[الرجز]**

صبحٌ بدا/ بدرٌ هدى/ طـودٌ عـلا،   بحرٌ حـلا/ غيثٌ هَمَـا/ ليثٌ سطـا
نجمٌ سرى/ سيفٌ فرَى/ ركنٌ سما،   حصنٌ حمى/ روضٌ ذكا/ غصنٌ زكا[3]

مستفـعلن/ مستفـعلن/ مستفـعلن   مستفـعلن / مستفـعلن / مستفـعلن

---

(1) حازم القرطاجنّي: قصائد ومقطّعات، ص70.
(2) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص79.
(3) حازم القرطاجني: قصائد ومقطّعات، ص21.

اختار الشاعر لنظم هذين البيتين، موسيقى بحر الرّجز في شكله التّام (**مستفعلن**) مكرّرة ستّ مرات، وهي تناسب موقف الطرب والغناء، ولكن حازم القرطاجني شكّلها في عبارات شعرية تختصّ بغرض المدح، منزاحا عن المألوف، معوّلا على فاعلية الصوت.

وينتهي معنى كل عبارة عند نهاية كل تفعيلة، محدثا بذلك توازنا صوتيا وزنيا خلابا، وفواصل لغوية تنبض دلالة وإيحاء، متوازنة مع حركات وسواكن تفعيلة بحر الرجز، مشكّلة قافية داخلية توافق وتنمي القافية العامة للقصيدة.

وقال حازم القرطاجني في الخلافة الحفصية أيضا: **[الكامل]**

عُلماءَها/ حُكماءها/ صُلحاءها   سُمحاءَها/ نُجحاءَها/ نُسّاكها(1)

متفاعلن/ متفاعلن/ متفاعلن   متفاعلن/ متفاعلن/ متفاعلن

يتكوّن هذا البيت من ستّ كلمات، تتساوى مع تفعيلات بحر الكامل التامة، دون أي حذف أو زيادة، وكل كلمة تنطوي على معنى مستقل، وتقبل التجاور مع الكلمة المحاذية لها في السياق دون أي غموض أو تشويه في المعنى.

ويمكن توضيح ذلك بالمثال الآتي: حيث تقبل الكلمات (**علماءها ~ حكماءها ~ صلحاءها**) القراءة من اليمين إلى اليسار والعكس، دون أي خلط أو غلط؛ لأن محور الاستبدال الذي اختاره الشاعر لتلك الكلمات في هذا السياق الشعري، يقبل معاني الاستلزام والتكامل.

وقد كونت هذه الكلمات قافية داخلية تتلاءم مع القافية العامة للقصيدة، تظهر مقدرة حازم على تعاطي القريض، حيث جمع بين كثير من الخلال السامية والصفات الحسنة في بيت واحد من الشعر، وعلى إيقاع موسيقي واحد، وبمقاطع متوازنة تتشكّل من حركات وسواكن متساوية. "والسبب الذي حدا بالناس إلى توزين الشعر هو الرغبة بإخراج الكلام على أشكال من الإيقاع تلذّ للأسماع وترتاح إليها النفوس المفطورة بطبيعتها إلى حب التناسق والانسجام"(2).

---

(1) حازم القرطاجني: الديوان، ص88.

(2) الله وريدي (ميخائيل): فلسفة الموسيقى الشرقية في أسرار الفنّ العربي، مطابع ابن زيدون، دمشق، سوريا، ط2، سنة 1950م، ص472.

تضفي موسيقى الإطار الدلالي الموسّع طاقة صوتية على السياق اللغوي الشعري وتدعم الوزن الإيقاعي العام للقصيدة، الذي يواكب الدلالة التي ينهض بها الخطاب الشعري، والجو النفسي الذي يخيّم عليه. فهي عبارة عن "تواشيح خاصة تزرع في الإطار الموسيقي العام فتزيد أصواته انسجاما، ومضمونها جلاءً، أمّا أثرها في الدلالة فقد اتضح من خلال تناسب الأصوات ونواحي القضية المطروحة. فالتقطيع العمودي يتناسب مع وقفات التأمل في القصيدة الطويلة، والتقطيع الثنائي يتناسب ومقامات المقابلة والازدواج أمّا الرباعي وما جاوزه فضروب تتناسب ومقامات التفصيل والاستقصاء"(1).

وحازم القرطاجني كان يعي قيمة الطاقة الصوتية في عملية الإبداع الشعري؛ لأنه كان يمتلك ثقافة واسعة في عالم النقد ومقدرة فائقة في علم اللغة، حيث يقول: "إن معرفة صناعتهم موقوفة على معرفة جهات التناسب في تأليف بعض المسموعات إلى بعض ووضع بعضها تالية لبعض أو موازية لها في الرتبة"(2).

والمتأمّل في شعره يلمح تلك القدرة المائزة التي يتمتع بها في اختيار مفردات الكلام في تأليف القصائد، حيث يضع اللفظ المناسب في السياق الشعري المناسب بصيغة نوعية في تركيب خاص مراعيا خصوصيته الصوتية والبلاغية والتركيبة والدلالية.

5 ـ القافية الداخلية والترصيع:

يختص هذا العنصر بالبحث في المفردات التي تساهم في تكوين موسيقى القصيدة الداخلية، سواء أكان ذلك قافية داخلية أم ترصيعا، حيث يهتم بدراسة المقاطع الصوتية المتساوية والمتناغمة في البيت الشعري، والتي تستقطب المتلقي وتحرّك شعوره.

والقافية الداخلية "تختلف مدى وعمقا من مثال لآخر، فتتوفّر في البيت الواحد في مواطن منه مختلفة، كما تتوفّر في بيتين متتاليين أو أكثر، وهذا النوع من القافية لا يخضع لأشكال معيّنة، ومن الصّعب أن نحدّد لتنوعها صلة بالدلالات المختلفة، ولكنّها قد تلعب دورا في إبراز الدلالات عن طريق التنغيم الموسيقي"(3).

---
(1) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص79.
(2) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص226.
(3) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص80.

ومن أجل تأكيد هذا الرأي يمكن تقديم بعض النماذج الشعرية، من ديوان حازم القرطاجني، التي تظهر تلك الطاقة الصوتية التي تتخلّل أبيات شعره، لتزيدها عمقا وإيحاء فتجذب القارئ وتستوقف الباحث المتأمّل.

ومنها قوله في مدح الأمير أبي زكريا: **[مجزوء الرّمل]**

ما له ـ علماً ـ مُوازٍ ما لهُ ـ حلماً ـ مُوازنْ

جُودُهُ للغيثِ ثانٍ وهو للأبحرِ ثامنْ(1)

فلمّا كانت القافية العامة للقصيدة هي النون الساكنة، أتى الشاعر بما يواكبها في نهاية الصدر بيتين من القصيدة. وهما حرفان: الزاي المنونة **(زٍ)** والنون المنونة **(نٍ)** ومن الناحية الصوتية النطقية يستويّان ويتوافقان تماما مع القافية العامة للقصيدة. وهذه الأخيرة تدور حول معاني غرض المدح، والنون من حروف التنغيم ذات الصوت الموحي، عمد الشاعر إليها ليطرب أذن السامع، ويهزّ كيانه، لكي يتفاعل مع قصيدته بارتياح يدفعه إلى تلبية طلب الشاعر سلوكا وقولا، "بدلالات مرجعية إشارية خاصة"(2).

وقد استعمل حازم قافية داخلية لا تتوافق مع القافية العامة في بيتين غير متتاليين من قصيدة تسبيح: **[البسيط]**

نُنهى فلا ننتهي عن غيِّ أنفسنا بل ننتهي الغايةَ القصوى وننتهكُ

* * *

حِجرٌ بنهي النُّهى والحِجرُ عندهم أن تؤمَرَ الحجر أو أن تُؤبَر السكك(3)

حيث وظّف الشاعر كلمات تنتهي بهاء ممدودة خمس مرّات، ونوّع في المدّ بين الألف المقصورة والياء، فالأولى ارتبطت بكلمتين والثانية اتصلت بثلاث كلمات.

وانتهت أربع كلمات من البيت الثاني بحرف الرّاء وبحركات إعرابية مختلفة لتشكّل فواصل نغمية، تعكس ذلك الانتقال الفنّي بين عبارة شعرية وأخرى، داخل سياق الخطاب الشعري الموحّد، الذي تنتهي أبياته بقافية موحّدة ورويّ موحّد.

(1) حازم القرطاجني: الديوان، 113.
(2) لطفي فكري محمد الجودي: النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا، ص173.
(3) حازم القرطاجني: الديوان، ص86. حجر: حرام ممنوع؛ الحجر: العقل؛ والحجر: الفرس الأنثى؛ تؤمر: يكثر ولدها؛ تؤبر: تصلح؛ السكة: الطريقة المصطفة من النخل وقيل هي سكة الحرث؛ وفي الخبر: خير المال مهرة مأمورة وسكة مأبورة؛ والمعنى أنهم قوم زهاد في شؤون الدنيا لا يرون اقتناء الخيول أو إصلاح الأرض والاستكثار من الزرع.

والتنويع في الأصوات يكسر الرتابة الموسيقية ويساعد على التنويع في ضروب الكلام وتشابك علائقه، "وتظهر هذه العلائق في أدوات الفصل والوصل وفي مقومات المفردة الذاتية، وفي سماتها العرضية، وفي الجمل الفعلية والاسمية ...الخ"(1).

فالقصيدة قصيدة تسبيح، ولكن البيتين السابقين عبّر فيهما الشاعر عن عوارض النفس وجموحها، وصوّر الصراع الذي ينتاب النفس البشرية عندما تقف حيال قضية تتقاسمها نوازع الخير والشّر هذا في البيت الأوّل. أمّا في البيت الثاني فقد تحدّث عن دور العقل كعدالة داخلية للإنسان بين مسالك الحرام وملذات الدنيا، وتعاليم الدين الإسلامي الحنيف التي تحثّ على العمل الصالح من أجل الفوز في الآخرة.

وقال حازم القرطاجني واصفا وطنه الأندلس: **[البسيط]**

فكم إلى نهـر العقيـان قـد صعدت تعرو مسـاقط أزهار وأثمـار

وكم تجـاه جبـال الفضّـة انحـدرت تقفو مسـاقط أنواء وأمـطـار

حيث استفاضَ شعاعُ الحسنِ وابتسمت أضـواؤه بين أنجاد وأغـوار(2)

انتهت صدور الأبيات الثلاثة بكلمات آخر حرف فيها هو **(تاء التأنيث الساكنة)** محدثة بذلك قافية داخلية خاصة بها، تختلف عن القافية العامة للقصيدة، والتي هي **(الرّاء)** قبلها ردف **(ألف مدّ)**. وقد تعلقت صدور الأبيات بوصف جبال ووديان الأندلس وحسن الشمس فيها، بينما جسّدت أعجازها هيئة وحالة الظواهر الطبيعية التي كونت تلك الجبال والوديان وساهمت في جمالها ونور الشمس بين تلك المشاهد والصور الطبيعية.

لقد أحدث المبدع توازيا موسيقيا بين الصدور والأعجاز، وإن اختلفت دلالة الأصوات والتراكيب فيها، وهذا سمّاه محمد مفتاح <<التوازي المقطعي>>ويقصد به "ما يتكون من بيتين فأكثر بحسب تناظرات وتفاعلات واختلافات مما يهندس معمارية خاصة للقصيدة. ويحدّد خصائصه نوع الخطاب الذي تتحكم فيه مؤشرات نحوية"(3).

(1) محمد مفتاح: الشّعر وتنغّم الكون، ص130.
(2) حازم القرطاجني: الديوان، ص46.
(3) محمد مفتاح: التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، المركز الثاقفي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط3، سنة2009م، ص150.

وقد تتجلّى القافية الداخلية للنص الشعري على شكل تصاعد قولي، "تتابع فيه الجمل في تسلسل متصاعد يشدّ بعضه برقاب بعض، وتتنوع أشكال هذا النوع من التصاعد من تكرار وترديد وتدوير وتفريغ"[1].

يقول حازم القرطاجني في قصيدة تسبيح: **[البسيط]**

سبحان من سبّحته الشُهبُ والفلكُ   والشمسُ والبدرُ والإصبـاحُ والحَلكُ

واللُّـوحُ والقلمُ العلـويُّ سبّحَـهُ   واللـوحُ والعرشُ والكرسيُّ والملكُ[2]

ففي هذا المقطع يتنامى المدّ الصوتي من كلمة لأخرى، رغم اختلاف حروفها في شكل مسترسل، وذلك وفق محفّزات الانفعال النفسي الذي ينتاب الشاعر، من مؤشّرات الخطاب اللغوية، ودلالة الكلمات التي تعبّر عن المخلوقات التي تسبّح بحمد ربها ونعمائه منها ما يدرك بالحس مثل الكواكب والأفلاك، ومنها ما لا يدرك بالحواس كالملائكة والكرسيّ والعرش، ليبرز موقفه منها ورؤيته فيها.

"ولكن ينبغي الإشارة إلى أنه إذا كانت مرجعية التشكيل المعرفي للنص تأتي في مقدمة الدعائم الفاعلة والمفيدة في عملية قراءة النص وتأويله؛ إلاّ أنها ليست كل شيء في هذا المجال، وإنما تتعزّز هذه المرجعية كسلطة نصية مساعدة في عملية قراءة النص وتأويله بالبنية الشكلية للنص، والتي تعدّ الأكثر فاعلية"[3].

وقد لازم التصاعد الصوتي في هذين البيتين تصاعدا دلاليا، أطلق عليه البلاغيون اسم "التصاعد البلاغي (climax gradation) وهو أن ترتب عددا من الكلمات أو العبارات ترتيبا تصاعديا من حيث المعنى بقصد زيادة التأثير"[4].

وقد انتقل حازم القرطاجني في خطابه الشعري التسبيحي، من أشياء ظاهرة كالشهب والأفلاك والشمس والبدر والنور والظلام، إلى أشياء غيبية كالقلم العلويّ، وما بين السماء والأرض من هواء، ثم العرش والكرسيّ والملائكة.

* * *

---

(1) محمد صالح الضالع: الأسلوبية الصوتية، ص123.
(2) حازم القرطاجني: الديوان، ص85. اللوح: الهواء بين السماء والأرض.
(3) لطفي فكري محمد الجودي: النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا، ص52.
(4) محمد صالح الضالع: الأسلوبية الصوتية، ص123.

إن دراسة الظواهر الصوتية في الخطاب الشعري يتطلّب جهدا وحذقا؛ لأنّ عناصر الموسيقى الشعرية متشابكة وملتحمة، وتعمل وفق قانون الاتحاد والتكامل اللغوي الذي يشكّل لحمة مقالية ومقامية تجعل النص أكثر تماسكا وانسجاما. لكن منهجية وآليات المقاربة الأسلوبية الصوتية تتطلب نوعا من التصنيف والتجزيئي؛ كي تبسّط فهم وإدراك المنطوق الشعري أكثر. وهذا يحتّم على القارئ أن يربط بين عناصر المكوّن الشعري، ربطا تأويليا ينأى به عن الاعتباطية في التحليل والمجازفة في التأويل، من أجل الوصول إلى فهم منطقي للنص الشعري تقبله العقول.

فلا يجب على الدارس أن ينظر إلى التشكيل الصوتي العروضي في الخطاب الشعري بمعزل عن التشكيل البلاغي والتشكيل اللغوي؛ لأن التجربة الشعرية تتّحد فيها كل مكونات اللغة والكلام، لتصنع نظما شعريا، يتميّز عن الكلام المنثور بنوعيه الفنّي والتواصلي، سياقا واتساقا، أسلوبا وتعبيرا.

إنّ المكونات الصوتية في الخطاب الشعري تتكامل فيما بينها كما تتكامل الآلات الموسيقية في إحداث الأنغام الموسيقية بإيقاعاتها المتنوعة. فالتطريز الصوتي في الخطاب الشعري عند حازم القرطاجني، لعب دورا بارزا في الاستغراق الزمني، بين الوحدات التعبيرية الشعرية المتتالية، حيث وظّفه كفواصل استبدالية تحويلية في كثير من شعره تتناغم مع أغوار النفس وخواطر الأفكار.

وتتضحّ فعالية الصوت في النص الشعري بصورة أدق عند الإلقاء والإنشاد، وذلك عامل مهم في الإبداع الشعري؛ لأن البنية الصوتية تهيمن على باقي البنى الأخرى في العبارة الشعرية أثناء الأداء بشكل واضح، وقد تصاحبها في ذلك سلوكيات وحركات تساعدها على الظهور أكثر.

فكلّما كان المُلقي أو المنشد متمكنا من وسائل الإلقاء المعروفة قديما، كالصوت الجوهري، والحركات الرشيقة المصاحبة للكلام، وحسن نطق الحروف من مخارجها. وما يلازم ذلك من تفنّن في طرق العرض ومظاهر التفاعل مع القول، ومهارات الإقناع الحجاجي، كان خطابه الشعري ناجحا، مشهورا منتشرا بين ألسن الناس.

وفي شعر حازم القرطاجني تكاملت موسيقى الإطار مع موسيقى الحشو في مواطن كثيرة، ولم تختلف معها إلاّ في بعض الحالات النادرة، وفي ذلك اتجاه من الشاعر لتفعيل التكامل بين الهيكل العام والأحشاء الداخلية، كي تظهر القصيدة في شكل ملتحم متناسق.

وقد غلبت موسيقى اللهو على معظم قصائده؛ لكثرة غرض المدح فيها، وما يتطلبه هذا الأخير من تنميق لفظي وتحبير فنّي، من أجل إقناع الممدوح ونيل رضاه، وإبعاد الملل والسأم عنه، فيعرّج على ذكر المناقب ووصف المثالب، وتصوير الصفات والإشادة بالمحاسن.

لم يستعمل حازم القرطاجني كل الأوزان الخليلية في شعره، بل اكتفى بتوظيف نصفها، وقد شمل هذا التوظيف بحور الشعر الخليلية التالية: **(الكامل، الطويل، البسيط، المديد، المنسرح، مجزوء الرمل، المقتضب، الرجز)**، توزّعت على مختلف قصائده التي يختلف عدد أبياتها، بحسب طبيعة الأغراض تناولتها، ودوافع التأليف الداخلية والمثيرات الخارجية التي انطبعت في ذاتيته ومواقفه منها ورؤاه فيها.

اعتمد على بعض الصيغ اللفظية بعدما طوّعها ونحتها لتواكب النغم الصوتي الذي يريده، فنتجت عنها في بعض الأحيان صعوبة في التفسير والشرح، كما استعمل بعض الكلمات في سياقات شعرية متماثلة لا يميّز بينها إلاّ الحركات أو التشديد من أجل العزف على نغم واحد، وهذا يستدعي من القارئ الانتباه أثناء القراءة والتحلّي بالدّقة في التحليل.

ويمكن توضيح مكونات البنية الصوتية في شعر حازم في الجدول التالي:

<table>
<tr><td rowspan="3">اختيارات الكتابة (التأليف).</td><td>القالب العروضي</td><td rowspan="3">إمكانات القراءة (التلقي).</td></tr>
<tr><td>اللفظ محتوى في القالب الموسيقي</td></tr>
<tr><td>النغم الإيقاعي</td></tr>
</table>

من خلال هذا الجدول تظهر المفارقة بين المبدع والمتلقي، حيث تبيّن أن العملية الإبداعية تتطلب من المبدع يختار الوزن العروضي أوّلا، قبل الشروع في عملية نظم الألفاظ والعبارات التي تنطوي على مصوتات وألحان نغمية معيّنة، ثمّ يشكّلها قصيدة شعر. أمّا القارئ أو السامع فقد يشعر بإيقاع وألحان الموسيقى أوّلا، ثم يتأمل القالب الذي وردت فيه، ومعاني الألفاظ التي يتركّب منه، ويصل في الأخير إلى إدراك الوزن العروضي المختار من قبل المبدع.

الفصل الثاني
المستوى التركيبي

1- بنية المطلع (براعة الاستهلال).

2 - الجمل الشعرية.

أ - الجمل الاسمية.

1- المرفوعات.

2- المنصوبات.

3- المجرورات.

ب - الجمل الفعلية:

1 - الماض.

2 - المضارع.

3 - الأمر.

ج - مؤشرات الضمائر:(المتكلم، المخاطب، الغائب).

3 - الحروف والأدوات.

أ - حروف الجر.

ب - حروف العطف.

ج - الأدوات.

الفصل الثاني

المستـوى التركيـبـي

إنّ اللغة أداة فعّالة في نقل التجربة الشعورية والتعبير عن الحالات النفسية للإنسان و"في المتعارف هي عبارة المتكلم عن مقصوده، وتلك العبارة فعل لساني... وهي في كل أمة بحسب اصطلاحاتهم وكانت الملكة الحاصلة للعرب من ذلك أحسن الملكات وأوضحها دلالة على المقاصد لدلالة غير الكلمات فيها على كثير من المعاني"(1).

تتضح وظيفتها التعبيرية والدلالية من خلال الكلمات التي تجسّدها، والتراكيب التي تنتظم فيها، والغرض الذي تعبّر عنه(2)، والصوت الذي ينشأ عند النطق بالألفاظ والكلمات الدالة على معانيها، "والكلام يفيد عن الأغراض القائمة في النفوس، التي لا يمكن التوصل إليها بأنفسها، وهي محتاجة إلى ما يعبّر عنها"(3). وقد تختلف أنظمة اللغات باختلاف أنواعها والناطقين بها.

ينقل الشاعر إحساسه وأفكاره بأساليب اللغة وصيغها المختلفة، لأنها هي الوسيلة التي تستوعب نقل كل المعاني والمشاعر نقلا أمينا، يصوّر بصدق معاناة الشاعر الحقيقية "وأن الفكرة والإحساس اللذين يستهدفهما أي عمل فني لا يعتبران موجودين حتى يسكنا إلى اللفظ ويتخلّقا فيه، فاللغة هي المادة الأولية للأدب"(4).

اللغة هي الرابط الوحيد الذي يجمع بين مختلف العلوم والمميّز الفريد الذي يفصل بينها، إذ بها يزدهر وينهض ويقوى ويكثر، ويقرأ ويفهم، يقول عبد القاهر الجرجاني: "اعلم أن الكلام هو الذي يعطي العلوم منازلها، ويبيّن مراتبها، ويكشف عن صورها ويجني صنوف ثمرها، ويدلّ على سرائرها، ويبرز مكنون ضمائرها"(5).

لكن الكلمات المفردة لا تدرس منفردة في الأعمال الأدبية ولا تؤدّي وظيفتها المرجوة إلا في إطار أنساقها النظمية التي تحكم بناءها وتحدّد دلالاتها المعنوية، وأغراضها

---

(1) عبد الرحمن بن خلدون: مقدمة ابن خلدون، ص339.
(2) ينظر، عبد الفتاح المصري: قطوف لغوية، مؤسسة علوم القرآن، مصر، ط1، سنة1984م، ص26.
(3) أبو بكر محمد بن الطّيّب الباقلاّني: إعجاز القرآن، تحقيق: السيّد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1961م، ص119.
(4) محمد مندور: في الأدب والنقد، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، ط5، د ت، ص22.
(5) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، علّق حواشيه: محمد رشيد رضا، اعتنت به: منى أحمد الشيخ، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، (1423هـ/2002م)، ص13.

البلاغية. "والألفاظ لا تفيد حتّى تؤلّف ضربا خاصا من التأليف ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب، فلو أنّك عمدت إلى بيت شعر أو فصل نثر فعددت كلماته عدّا كيف جاء واتفق، وأبطلت نضده ونظامه الذي عليه بني، وفيه أفرغ المعنى وأجري، وغيّرت ترتيبه الذي بخصوصيته أفاد، وبنسقه المخصوص أبان المراد"[1].

اعتنى القدماء باللفظ عناية بالغة، جعلتهم يقسّمون الفضائل بينه وبين المعنى في كلامهم وحديثهم، وقد بالغ من تبعهم في ذلك فقالوا الزيادة تحدث في الألفاظ لا المعاني[2].

أمّا عبد القاهر الجرجاني فقد ردّ على سابقيه في قضية اللفظ والمعنى قائلا: "ماذا دعا القدماء إلى أن قسموا الفضيلة بين المعنى واللفظ، فقالوا: معنى لطيف، ولفظ شريف، وفخموا شأن اللفظ وعظموه، حتى تبعهم في ذلك من بعدهم وحتى قال أهل النظر: إن المعاني لا تتزايد، وإنما تتزايد الألفاظ، فأطلقوا كما نرى كلاما يوهم من يسمعه أن المزية في حاق[3] اللّفظ"[4].

بانتظام اللغة في تركيب إبداعي يؤدي أغراضا جديدة لم تكن موجودة في الكلمات منفردة، لذلك كنّى القدماء عن ترتيب المعاني ودلالتها بترتيب الألفاظ، و"لمّا كانت المعاني إنّما تتبيّن بالألفاظ، وكان لا سبيل للمرتب لها والجامع شملها، إلى أن يعلمك ما صنع في ترتيبها بفكره، إلاّ بترتيب الألفاظ في نطقه، تجوّزوا فكنّوا عن ترتيب المعاني بترتيب الألفاظ"[5].

هذا يحتّم على الفنان المبدع أن يتعامل مع اللغة تعاملا فنّيا متميّزا، ينحى به إلى إعمال الحواس الإدراكية في تركيبها وتواردها ونظمها، لتكتمل تجربته الفنية بحسبها عملا فنّيا هادفا، بحيث "يتعامل مع اللغة ألفاظا وعبارات على نحو يجعلها في مرتبة النحت والموسيقى والتصوير، أي أن يتعامل مع الحواس بأكثر من تعاملها مع العقل وذلك لكي تحدث الأثر المطلوب منها على الفور كموضوع إدراكي كلّي متكامل"[6].

---

(1) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، ص14.
(2) ينظر، إحسان عبّاس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، سنة1978م، ص423.
(3) حاق اللفظ: أي في أصل اللفظ.
(4) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، شرح وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، (1424هـ/2004م)، ص88.
(5) المرجع نفسه: ص88.
(6) مصري عبد الحميد حنورة: الخلق الفنّي، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1986م، ص73.

يدرَسُ الأدب من خلال اللغة التي تشكّله ويتخلّق في قوالبها، وهي من يميزّه عن باقي الفنون، ولما كان الأدب تعبيرا عن الحياة، صارت اللغة مطلبا إنسانيا هاما من أجل فهم أسرارها، والتعامل معها وفق ما تقتضيه أحوال المقام ودواعي المقال.

ولمّا كانت "اللغة هي أداة الأدب بل هي أعظم أدوات الإنسان في تعامله مع عالمه وفي السيطرة عليه، لكنّها ليست أداة عمل كأدوات الإنتاج، إنّما هي أداة أعم، تقف وراء العمل الاجتماعي كله ووجودها شرط قيام المجتمع"(1).

تحتفظ اللغة بالمعاني والأفكار، وتخزّن التراث الثقافي والعلمي والأدبي للأمم والشعوب، لذا لقيت اهتماما بالغا من قبل المؤرّخين والأدباء والشعراء، إذ تعدّ "مستودع الماضي، لكنّها في الوقت نفسه ينبوع المستقبل، من حيث أن الأساسي هو كلام الشاعر الخاص به"(2).

إذًا اللغة وسيلة تخزين وتعبير وإبلاغ، اقتضتها الظروف الاجتماعية والمعاملات الإنسانية، "لذا فهي ليست نتاجا طبيعيا بل هي نتاج اجتماعي يمثّل تطوّر صلة الإنسان بعالمه الاجتماعي وعلاقاته، ويعدّ من أبرز مهامها على الإطلاق أنّها تخزّن سياقا تاريخيا واجتماعيا أكثر من أية أداة فنية أخرى"(3).

قد ينزاح الشاعر باللّغة انزياحا فنيا، يشكّل به أنساقا لغوية خاصة تنأى عن الأشكال اللغوية العادية التي يستخدمها غيره؛ فهم يوظّفون لغة تحكمها قوانين صارمة لا تكاد تخرج عن الأغراض النفعية المحدودة، ويحترسون في استعمالها احتراس الفقيه الذي يخشى الفتوى بغير علم، بينما الشاعر الفحل هو الذي يأخذ اللغة كالملك الجبّار الذي لا ينجو من سطوته أحد؛ لأنه يتمتع بحرية تكاد تكون مطلقة.

فقد يحطّم الأشكال والعلاقات والتراكيب التي فرضها المجتمع على اللغة؛ لأنّ "القول أداء مُؤسسٌ (institutionnalisé) يراعي الشروط الصورية للقبول اللغوي (قواعد

---

(1) بهاء حسب الله: شعر الطبيعة في الأدبين الفاطمي والأيّوبي، ص362.
(2) أحمد سعيد عقل أدونيس: الثابت والمتحوّل، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4 (1982/1/2م)، ج3، ص18.
(3) بهاء حسب الله: شعر الطبيعة في الأدبين الفاطمي والأيوبي، ص362.

النحو والصرف مثلا) أمّا الخطاب، فيخضع لنوع مواز من القواعد والآليات لا علاقة لها بالبنى الما قبلية للغة كما أنّها ليست متروكة لمطلق اختيار الفرد"[1].

فالشاعر المبدع هو الذي يحرّرها من سجون الأنساق الجاهزة، ويخلق بها أساليب جديدة حيّة تنبع من وجدانه وتخضع لرؤيته الخاصة، وذلك "يعزز النص الشعري الذي تضافرت عناصر الرسالة في تكثيف طاقته الداخلية، وخزّنه بمشحون لغوي متوتر يجعل النص مفعما بالحيوية والقوة مما يطلقه بعيدا فوق قيود الرسالة النفعية، ويحرّره من مفهوماتها"[2].

إنّ دراسة التركيب اللغوي في الخطاب الشعري يقتضي استثمار إمكانات النحو بمفهومها الواسع، وما توصّلت إليه علوم اللغة الحديثة في ميدان اللسانيات، من أجل الوصول إلى شخصية الشاعر وظروف المحيطة بنصه وروح العصر التي نشأ في رحمها؛ لأن النص قادر على تقديم كل ما من شأنه أن يساهم في تشكيل صورته النهائية.

هذا "الأمر الذي يعني أنه إذا أردنا الوقوف على المعنى وحقيقته فإنّ ذلك لن يتأتّى لنا من دراسة شخصية المبدع ومناسبة إبداعه، بل يكون من دراسة العناصر المكونة للتركيب دراسة نحوية؛ لأن النظم هو<<أن تضع كلامك الموضع الذي يقتضيه علم النحو>> وعندما يقرّر أن المعنى المقدّم في النفس يقتضي تقدّم مفرداته في النطق فإنه في ذلك يدلنا إلى السبيل الذي ينبغي إتباعه في معرفة النص"[3].

يؤدّي هذا إلى الوعي "بقبلية النحو لا قبلية المعاني؛ أي إنّ خصائص اللغة لا تعود لوظائف الكلمات ومدلولاتها، وإنما تعود للترتيب المعيّن، العائد إلى خلفية الضوابط النحوية، وينتهي في الأخير إلى أنّ النحوية، وهي تمثّل خاصية الإشارة الكبرى وهي البديل الشرعي عن كل من السيميولوجيا واللسانيات معا، إنها تحتضنهما، بل إنهما يتفرعان عنها ويمارسان حضورهما بداخلها، وعلى عين منها"[4].

---

[1] صابر الحبّاشة: دائرة التأويل ورهانات القراءة، الدار المتوسطية للنشر، بيروت ـ تونس، ط1، سنة (1429هـ/2008م)، ص115.

[2] عبد الله الغذّامي: الخطيئة والتكفير، ص11.

[3] المرجع نفسه: ص ن.

[4] نواري سعودي أبو زيد: محاضرات في علم الدلالة، عالم الكتب الحديث، إربد ـ الأردن، ط1، سنة(1432هـ/2011م)، ص8.

هذا لا يعني أن علم الصرف قد أهمل من المعادلة اللسانية النقدية، بل هو رديف وملازم لعلم النحو دون جدال، "فإذا كان النحو أب العربية كما يقال، فإنّ الصرف يعدّ أمها، وبدون أحدهما تبقى لغتنا يتيمة لا تفقه الفرق بين اللفظ والمعنى، ولا تعرف من الكلمة معناها، وصورها وتقلباتها باعتبارها وحدة من وحدات الجملة، وركنا من أركان العملية الإبداعية، وأنّ أيّ تغيّر في أحوالها يعطي تغيرًا في المعنى الذي يؤثر تأثيرا مباشرا في الدلالات"(1).

إنّ دراسة نظام اللغة في بنية الخطاب الأدبي تلزم الباحث أن يعرف "قوانين دمج الوحدات الصرفية في علاقات خطية تسمّى في الأغلب تركيبا أو نحوا أو نظما، وأساسا التحليل في جميع اللغات يتخذ من هذه المستويات الأربعة منطلقا لتأسيس نظرية لغوية في التحليل"(2).

إنّ مقاربة الخطابات اللغوية الإبداعية ـ والفن الشعري خصوصا ـ بإجراءات التحليل المتنوّعة، التي تقوم عليها المقاربة الأسلوبية، قد يتجاوز حدود علوم اللغة ونظريات لسانيات النص، وصولا إلى حدود السياق التاريخي والإطار الزماني والمكاني وما يلازمهما من وعي جمعي ونزعات شخصية ذاتية فردية؛ باعتبارها مكوّنات فاعلة تشكّل مولّداتها نظام النص الكلي.

ومعاينة "الإمكانيات التعبيرية والإقناعية للغة: أي تقنيات اللغة والفكر التي يمكن استعمالها لبناء خطابات فعّالة ... ويمثّل الشعر (من حيث أنه يهدف إلى التعليم والإمتاع والتأثير) النموذج الأوّل في هذا الفن"(3)، لذا يتطلّب رؤية عميقة تفحص الخطاب الشعري من جميع الزوايا وتقلّبه عبر مختلف الجهات، حتى لا يترك مطمع لمن أراد أن يتفحّص أو يدرس ويحلّل ذلك الكلام.

ينقسم الكلام إلى ثلاثة أقسام:"اسم، وفعل، وحرف جاء لمعنى. فالألفاظ التي كان العرب يستعملونها في كلامهم ونقلت إلينا عنهم، فنحن نتكلّم بها في محاورتنا ودروسنا،

---

(1) عبد النبي هماني: جمالية تحليل الخطاب، دراسة لغوية وظيفية لبدائع الفوائد، لابن قيم الجوزية (ت751هـ) أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، سنة 2014م، ص31

(2) النواري رزوق: المعاني الوظيفية لمباني التصريف والتركيب في معلقة طرفة بن العبد <<لخولة أطلال>>، دراسة لغوية، رسالة ماجيستير، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، السنة الجامعية (2008م/2009م)، ص91.

(3) جونثن كاللر: مدخل وجيز جدّا إلى نظرية الأدب، ترجمة: خميسي بوغرارة، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، سنة 2007م، ص65.

ونقرأها في كتبنا، ونكتب بها إلى أهلينا وأصدقائنا، لا يخلو واحد منها عن أن يكون واحدا من ثلاثة أشياء: الاسم، والفعل، والحرف"[1].

يستثمر الباحث في المقاربة الأسلوبية كل ما من شأنه أن يكشف المخابئ السّرية للنص، ويوصله إلى الظلال الوجدانية للذات المبدعة، والمعاني الدقيقة التي تحدّد روح العصر وسماته، بأدوات تحليلية تعتمد على قواعد ونظريات بلاغية ونحوية ولغوية ونقدية وكذلك العلوم الأخرى المجاورة لها، كتقنيات العلوم التجريبية.

إنّ الخطاب الشعري يتأسس على الطالع الذي تبنى عليه باقي أبيات القصيدة في شكل متتالية لغوية نصية، لذا لقي اهتماما كبيرا من قبل النقاد والدارسين قديما وحديثا وسيشكّل في هذا الفصل العنصر الافتتاحي أو المبحث الأوّل في هذه الدراسة.

ستتمّ قراءة النماذج الشعرية المنتقاة من ديوان حازم القرطاجني وفق المقاربة الأسلوبية التي تنأى عن الأحكام الجاهزة والمعاينة الأفقية للخطاب الشعري، إذ تجعل الباحث يعتبر "النص بنية تنطوي عناصر تبادل التأثير فيما بينها، حيث إنها تشكّل في علاقاتها ظواهر أسلوبية، يجري رصدها ووصفها وتقديمها على أنها بمقتضى فكرة أو معنى كامن يعتمل في ذات المبدع"[2].

1 - بنية المطلع (براعة الاستهلال):

المطلع في القصيدة العربية يحتلّ الصدارة من حيث البناء، ويختزن شحنة دلالية كثيفة، وقد يجعله الشاعر قاعدة بناء وتأسيس لموضوع القصيدة الذي تتحدّد أفكاره ومعانيه مع باقي الأبيات اللاحقة عليه، ويقوم ذلك البناء على وحدات لغوية فنية موحية تختزل فيها الملامح العامة للنص الشعري.

لمّا كانت "اللغة بناء مفروضا على الأديب من الخارج، والأسلوب مجموعة من الإمكانيات تحقّقها اللغة ويستغل أكبر قدر منها الكاتب الناجح، أو صانع الجمال الماهر الذي

---

[1] محمد محي الدين عبد الحميد: التّحفة السّنّية بشرح الآجرومية، دار الإمام مالك، البليدة، الجزائر، طبعة شرعية جديدة، سنة (1416هـ/1996م)، ص7.

[2] سعد حسن كمّوني: الطلل في النص العربي، دراسة في الظاهرة الطللية مظهرا للرؤية العربية، دار المنتخب العربي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، سنة (1419هـ/1999م)، ص9.

يهمّه تأدية المعنى وحسب، بل يبغي إيصال المعنى بأوضح السبل وأحسنها وأجملها. وإذا لم يتحقّق هذا الأمر فشل الكاتب وانعدم الأسلوب"[(1)].

لاستمالة المتلقي وترغيبه في تفحّص أركان ذلك الصرح، يعمد الشاعر إلى إتقان صناعة المطلع، الذي يعتبر عتبة النص الشعري الأولي، التي تصدم أفق انتظار المتلقي. وقراءة المطلع تشتمل على وجهين: وجه الذات المبدعة في مستوى التأليف والتركيب، ووجه المتلقي في مستوى القراءة والتفكيك، وقد يلتقيان في إطار دائرة الانفعال والتأثير.

فمقتضى السياق الشعري يحدّد علاقات التأثير والتأثّر القائمة بين أقطاب المحور التواصلي الذي ينشأ بين أطراف الخطاب الشعري، "وعلى الرغم من تشابه الصورة العامة للمقدمة الواحدة لأغلب الشعراء، فإنّ كل مقدمة منها تصوير وتعبير عن تجربة فريدة متميّزة"[(2)].

مفتاح القصيدة في الشعر العربي القديم هو المطلع، وفيه يفتح الشاعر مصراع الخطاب الشعري الذي تتداعى وحداته الشعرية من بعد، وقديما كانت تنسب القصائد إلى المطلع فيصبح لها كالعنوان. ولمّا كانت قيمته بهذا الحجم في بنية القصيدة، تنبّه إليه النقاد وتحدثوا عنه بنوع من الخصوصية والتميّز، بل ورغّبوا في الاعتناء به والتفنّن في إتقانه. يقول أبو هلال العسكري: <<أحسنوا معاشر الكتاب الابتداءات فإنهن دلائل البيان>>[(3)].

يرجع الاهتمام البالغ بمطالع القصائد عند القدماء نقّادا وشعراء لكونه أول ما يقرع السمع ويلفت النظر، إذ به يفتتح المنطوق الشعري فيتسلط على حساسية المتلقي ليستفزه فيرغبه شراهة وشغفا أو يحجمه صدودا وامتناعا وذلك من منطلق ذوقي انطباعي ذاتي.

لكن النقد الحديث والمعاصر قد تجاوز تلك الأحكام التقليدية بنظرته إلى العملية الإبداعية، حين أقرّ بأنها تتحكم فيها عوامل كثيرة تتخطى حدود الذوق وفلسفة الانطباع إلى علاقة المبنى بالمعنى وتوحد الشعور بين المبدع والمتلقي وسيميائية اللغة وفاعلية السياق وديناميته.

---

(1) ريمون طحان: الألسنية العربية، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، لبنان، سنة 1969م، ص(117/116).
(2) حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية، دار المعارف، القاهرة، مصر، سنة 1970م، ص115.
(3) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ت: محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط1(1952م)، ص431.

أوّل ما يقرع سمع المتلقي من الخطاب الشعري: هو المصوّتات اللغوية التي تنتظم بها الملفوظات الشعرية التي تتغلغل في ذاته، لتوصله إلى حقيقة الفهم والإدراك والمعرفة، وبعدها يكون التعلّق والشعور.

وليس اعتناء النقاد ببدايات القصائد من قبيل الاعتباطية والإسهاب في الحديث والكلام، وإنما من منطلق القيمة الفنية التي يختص بها المطلع، وفاعلية القدرة المميّزة التي يختصّ بها في توجيه مؤشّر الخطاب الشعري، حيث يرى ابن رشيق أنّ:<<الشعر قفل أوّله مفتاحه وينبغي للشاعر أن يجوّد ابتداء شعره فإنه أوّل ما يقرع السمع، وبه يستدلّ على ما عنده من أوّل وهلة>>[(1)].

إذًا فالتركيز على المطلع في الشعر القديم ضرورة لا مناص منها في تعاطي القريض؛ لأنّ حضور المعاني الظريفة والأحاسيس الرّهيفة في مطلع القصيدة حتمية لا مراء فيها؛ لأن المتلقي يتلقّف خواطرَ تتوارد عليه وأفكارا تنبع من ذات مبدعة تسعى لتقريبه وجدانيا من إحساسها لحظة الإبداع، فيشكّلان تفاعلا شعوريا وتوحدا خاطريا في دائرة حوارية تحكمها الجدلية التلازمية (**إبداع/ قراءة**).

من خلال هذا التوجه الذي ينظر إلى الخطاب الشعري عبر مرحلتين مختلفتين: مرحلة الإنتاج ومرحلة الاستهلاك، "نستطيع أن نقرّر بما لا يدع مجالا للشك أنه أصبح هناك وعي بقيمة (**المتلقي/القارئ**) بدل (**المتلقي/السامع**)، مما أسفر عن مظهر مغاير من مظاهر التفاعل بين الكاتب والمتلقي، فكان على الكاتب أن يوفّر صيغة لتفعيل هذا المظهر وشروط ممارسة الدور التواصلي"[(2)] بأسلوب جمالي فنّي راقٍ.

إنّ براعة الاستهلال في قصائد ديوان القرطاجنّي رغم اختلافها الموضوعي والفنّي تعدّ من أهم محدّدات مؤشرات الخطاب الشعري الذي يمتدّ مع أبيات القصائد، لكن لا يمكن العدول بها عن الغرض الأساسي للقصيدة."فالمطلع على أهميته الكبرى في القصيدة إلاّ أنه لا يخرج عن نطاق غرض القصيدة ومضمونها، ليس من ناحية الموضوع فحسب، وإنما

---

(1) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر ونقده، ت: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط2(1955م)، ج1، ص218.

(2) لطفي فكري محمد الجودي: النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا، قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محي الدين بن عربي، ديوان: ترجمان الأشواق، نموذجا، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، سنة(1432هـ/2011م)، ص127.

من ناحية الدلالة النفسية فالشاعر الذي يمدح يكون هدفه الواضح كسب رضا الممدوح وما يترتب عن هذا الرضا، فالمطلع داخل في هذا الإطار، بمعنى أن الشاعر إنما يهدف به إلى فتح شهية الممدوح لسماع القصيد والانفعال بها"[1].

من أهم مظاهر اهتمام الشعراء بالمطلع وتفنّنهم فيه حسن اختيار التراكيب اللغوية والمعنوية والظواهر الأسلوبية، فمنهم من يستهل قصيدته بالنداء، ومنهم من يستهلها بالاستفهام والتعجب، وهناك من يركّز على حركية الأفعال ومنهم من يستهل بالأسماء الدّالة على الثبّات...الخ. والأسلوب الشعري هو "وجه من أوجه إسقاط محور الاختيار على محور التأليف تحاول الدراسة انطلاقا من هذا التصوّر أن تدرك المجاوزة الحاصلة في العلاقات على مستوى المحور الإدراجي؛ لوصف الخصائص الشعرية"[2].

تتأسّس بنية المطلع على انفعال شعوري اختلج في صدر المبدع، فراح يرسله بأسلوب إبداعي عبر قنوات اللغة، فيستهلّ بوضعية انطلاق في شكل أنساق لغوية وتراكيب نحوية تصاحب زفرات الوجدان وخواطر الفكر، يحاور بها الآخر (**المتلقي**) الذي يعدّ ركنا هامّا من الوضعية التأسيسية للتجربة الشعرية، فيجعل"ألفاظه من السهل الأنيق وينوّع صيغه بين الخبر والإنشاء حتى يستمتع المتلقي بها وينتظر ما بعدها في شغف واستزادة"[3].

إنّ الشاعر حازم القرطاجني من الذين نظموا في الشعر العمودي الذي يهتم فيه أصحابه كثيرا بالمطلع، فيجعلون قصائدهم أبوابا، مفاتيح أقفالها براعة الاستهلال وحسن الطالع، فلا ضير أن تقف هذه الدراسة على جميع طوالع القصائد التي نظمها حازم في ديوانه الذي جمعه عثمان الكعّاك، وكذلك مطلع المقصورة التي أوردها محمد الحبيب بن الخوجة التي أوردها في كتابه المعنون بـ: <<**قصائد ومقطّعات صنعة أبي الحسن حازم القرطاجني**>>.

يقول القرطاجني في مطلع مقصورته:**[الرجز]**

---

(1) عبد الحليم حقي: مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر (1987م)، ص(51/50).

(2) رابح بوحوش: اللّسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، سنة(1427هـ/2006م)، ص240.

(3) عبد الحميد عبد الله الهرامة: القصيدة الأندلسية خلال القرن الثامن الهجري (الظواهر والقضايا والأبنية)، دار الكتاب طرابلس، ليبيا، ط2 (1999م)، ج1، ص123.

لِلَّهِ مَا قَدْ هِجْتَ يَا يَوْمَ النَّوَى عَلَى فُؤَادِي مِنْ تَبَارِيحِ الْجَوَي(1)

استهل حازم مقصورته في هذا البيت بتخصيص شبه جملة اشتملت على لفظ الجلالة (**لله**) ليبث همّه وحزنه وفرط صبابته ووجده لله سبحانه وتعالى الذي لا يخيّب سائلا مؤمنا ولو بعد حين، وأتبع الشاعر هذا التخصيص باسم موصول (**ما**) غير المعقولة لتحمل كل أنواع صفات الهيام والهياج، بعد تحقيق (**قد**) استفحل في الذات المبدعة (**هجت**) التي اعترفت بما حل بها من مشاعر متهيجة تقضّ وتُسهدُ.

وبوصل بلاغي يكشفه حرف النداء (**يا**) الذي بعده (**يوم النوى**) وهو يوم الفراق، يجسّد الظرف الزماني، عبّر الشاعر عن أحاسيسه النفسية الملتهبة، التي ظلت طول الدهر توخزه بأنّات يكشفها عجز البيت (**على فؤادي**) شبه الجملة الحرفي المحدّد لموطن الإحساس الشعوري في النفس المثخنة بطعنات اللوعة والاشتياق (**تباريح الجوى**). في ذلك مدعاة لحمل القارئ إلى التفاعل مع هذا المشهد وجدانيا؛ ليتلمّس مشاعر انفعالية ألمّت بالذات المبدعة، في إطار زماني مخصوص. "وقد جاءت (**على**) في هذا البيت لتفيد هذا البوح الذاتي على سبيل الإظهار، والإبداء"(2).

أما دلالة الجمل التركيبية في هذا البيت، فقد تعمق المشهد والموقف أكثر ممّا قدّمته مفرداتها منحازة، فدلالة شبه الجملة الاسمي (**لله**) توحي برسوخ الملة والعقيدة في الذات المبدعة المتوكلة على خالقها في كل ما ينتابها، والتي ترجع إليه توسّلا وتضرّعا في الظروف الحالكة مستنجدة. حتى تهوّن على الشاعر شدّة الفاجعة عندما يتحول إلى توظيف الأفعال (**هجت**) معبّرا على الاضطراب والتوتر الذي يحرك كيانه حيال تذكّر ذلك المشهد الراسخ (**يوم النوى**).

فالشاعر يستعمل الجملة الثابتة الاسمية إذا تحدّث عن العوامل الخارجة عن الذات ويوظّف الجمل الفعلية المتغيّرة المتحوّلة عندما يتحدث عن ذاته المنكوية بنار الفراق، ذلك ما تكشف عنه العبارة (**من تباريح الهوى**) وحرف الجر هنا (**من**) يحدد أسباب تلك

(1) أبو الحسن حازم القرطاجني: قصائد ومقطّعات، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، الدار التونسية للنشر، تونس، ط(1972م)، ص17.
(2) عبد النبي هماني: جمالية تحليل الخطاب، دراسة لغوية وظيفية لبدائع الفوائد، لابن القيم الجوزية، ص109.

المعاناة، بإنزياحه عن معناه اللغوي العادي التبعيض[1] إلى المعنى السياقي لام التعليل لتبرير مدعاة ذلك المشهد المرير والموقف الشعري الحزين.

وكان عجز البيت متعلقا بصدره علاقة تلازم وتوسيع واستزادة في المعنى وتوضيح في الدلالة، فقد استهل الشاعر البيت بأسلوب خبري تقريري، لكن سرعان ما أدرك الموقف في منتصف صدر البيت، فحوّل خطابه إلى الأسلوب الإنشائي، حين عبّر بصيغة النداء ـ الذي يناسب الابتداء ـ[2] ملفتا نظر المتلقي وموخزا إحساسه، وممهّدا لبناء موقف شعري كلّي يتوزّع عبر أبيات المقصورة، ترسم ملامحه ومضات عواصف وجدانية تبرق وتختفي في ثنايا المقصورة التي تنيف عن الألف بيتٍ.

استهل القرطاجني إحدى قصائده بمقدمة غزلية بقوله:**[الطويل]**

خَيَالٌ تَجَلَّتْ عَنْ يَدٍ مِنْهُ بَيْضَاءُ دُجَى لَيْلَةٍ مِثْلَ الشَّبِيبَةِ سَوْدَاءُ[3]

الظاهرة الأسلوبية المهيمنة في هذا المطلع هي نور يد الحبيب اللامع الذي يراه الشاعر المشتاق طيفا في ظلمة الليل السوداء من شدّة الولع، وقد جسّدت ثنائية اللّون **(بيضاء/ سوداء)** ذلك الصراع المرير الذي انتاب المبدع حين لمح طيف الحبيب الغادي. "إن صورة المرأة في الشعر المغربي هي جزء أو جانب من الصورة الكاملة للمرأة في الشعر العربي عموما، وباقي أجزاء الصورة يكملها شعر الأندلسيين والمشارقة"[4].

فاللون الأبيض يعكس سعادة العاشق عندما يلمح خيال الحبيب، ويشي بطهر العلاقة النقية العفيفة، أما اللون الأسود فيعكّر حال الشاعر فيحجب المحبوب عنه، وذلك ما قد يولد صراعا نفسيا أليما يعكس ثنائية التدافع بين قتامة اللون الأسود التي يرجع إليها كل سلبي قبيح، ووهج خيوط اللون الأبيض الناصعة التي ينسب إليها كل سرور مفرح في دائرة

---

(1) ينظر، ابن هشام الأنصاري: قطر الندى وبل الصدى، شرح وتحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، د ط، سنة 2004م، ص278.

(2) ينظر، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع المصرية، مصر، سنة 2004م، ج3، ص115.

(3) حازم القرطاجني: الديوان، ص2.

(4) إبراهيم قادة: صورة المرأة في الشعر المغربي حتى نهاية القرن الثامن الهجري، مذكّرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب المغربي القديم، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، سنة(1429-1430هـ/2008-2009م)، ص312.

الحياة التي تعج بالخيبة والأمل، والأزمة والانفراج، والهزيمة والانتصار. و"ثمة علاقة مباشرة بين رغبة العبارة ورغبة الكتابة في القول. وهناك ما يعطي لهذه الفكرة أهميتها"[1].

هذه هي مولّدات الخطاب الشعري في البيت السابق الذي مزج فيه الشاعر بين الجمل الاسمية والفعلية، التي تتناغم مع التموّجات النفسية للذات المبدعة الملتاعة من فرط الصبابة وآلام الوجد، ونار الفراق.

يقول القرطاجني في قصيدة مديح خص بها الأمير محمد الحفصي: **[الكامل]**

أَتَرَى اللِّوَى نَشَرَتْ عَلَيَّ لِوَاءَهَا؟ سُحُبٌ تَشُقُّ بِهَا البُرُوقُ مُلاَءَهَا[2]

يستهل هذا البيت باستفهام (أ) يشدّ انتباه القارئ، ثم أعقبه بفعل الرؤية (**ترى**) الذي يجعل القارئ داخل المشهد متفاعلا مع المبدع ويشاركه في التفاعل بهذا المشهد المشخص بالجملة الاسمية (**اللّوى نشرت عليّ لواءها**)، وكأن للرمال راية غطت الشاعر، يدعمه المشهد الطبيعي الآخر في الشطر الثاني (**سحب تشق بها البروق ملاءها**).

بما أنّ مقام القصيدة مقام مدح، فقد تشي وحدات التعبير الشعري في سياق البيت إلى اعتبار أن الأمير جاد على الشاعر كما تجود السحب على الأرض العطشى، فانقشعت عليه الفاقة، "والصور النصّانية (أو الميتانص) تتميّز عن الصور الأخرى بخروجها عن الإطار الضيق للسانيات الحديثة... وتسمى صورة الزيادة النصانية استطرادا، وهو يكمن في العدول عن التيمة الرئيسية، وإدخال تيمات إضافية قليلة الارتباط بالتيمة الرئيسية"[3].

فالموضوع الرئيسي هو مدح الخليفة، أمّا ورود التشخيص الطبيعي كعامل دعم وزيادة في السياق المدحي المشخصّ بمواد طبيعية، كمعادل موضوعي عن الفاعل الأساسي في السياق اللغوي، والغائب شكلا الحاضر مضمونا، والمتمثل في الممدوح.

يقول القرطاجني في موضع آخر مادحا: **[الكامل]**

حَكَمَتْ سُعُودُكَ أَنَّ حِزْبَكَ غَالِبُ وَالنَّصْرُ عَنْكَ مُكَافِحٌ ومُحَارِبُ[4]

---

(1) منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص129.
(2) حازم القرطاجني: الديوان، ص6.
(3) هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة وتعليق: محمد العمري، ص98.
(4) حازم القرطاجني: الديوان، ص14.
سعودك: النجوم عشرة، أربعة منها في برج الجدي والدّلو، وفي العرب سعود قبائل شتّى.

كأن الأمير نصّبته كواكب السماء، وجميع القبائل (**سعودك**) شاهدة على خلافته فلا نصر يخونه، ولا حرب تخذله، بل يحالفه النصر في كل هيجاء يقتحمها، وكل من كان معه نجا وانتصر، وذلك ما تنهض به اللغة في الفعل (**حكمت**) أي بمعنى قضت وفصلت في الأمر لذلك كان (**النصر**) مشخصا في تصوير استعاري كالجيش العرمرم الذي يحمي قائده من غدر العدو وبطشه.

تقوم الفاعلية الشعرية في هذا البيت على إثبات القوة والغلبة للممدوح، الذي أصبح يقهر الأعداء، والنصر عنه يدافع، وذلك اتجاه من الشاعر لتحريك النخوة في الممدوح وبعث الأمل والطموح في ذاته آملا في استرداد الفردوس المفقود، وهذا الطلب غير ظاهر في هذا المطلع، ولكن "مهما كان الأمر دقيقا وغير مرئي، فإنّ أي تعبير يحمل شحنة من الإيحاءات، مهما كان حجمها، يتطلب شيئا من الصنعة الإضافية على الرسالة اللسانية لكي يصبح متعدّيا، ويبلغ من أثره"[1].

كما أنّ هذا البيت يجسّد صورة واضحة لقوة الممدوح وسطوته، ويعكس رغبة الذات المبدعة في توجيه تلك القوة والطاقة إلى مرادها وطموحها.

يقول القرطاجني في مطلع غزلي، يتعانق فيه الحنين إلى المرأة بالحنين إلى الذكريات الماضية مطلقا: [**الطويل**]

أَجَدَّتْ بِمَنْ أَهْوَى بُكُوراً رَكَائِبُهْ؟ فَلَيْلِي مُقِيمٌ، لَيْسَ تَسْرِي كَوَاكِبُهْ

كَأَنَّ بِشهبِ الأفقِ مـا بي فلكها يُحاذر أن تخفيه عنه مغاربه[2]

يستهل الشاعر باستفهام غير حقيقي وكأنه لم يصدّق الواقع الذي أصبح يعيشه مقطوعا عن الأحبة، الذين عبّر عنهم بالاسم الموصول (**من**)، وذلك في الصباح الباكر (**بكورا**) المسند مقدّما عن المسند إليه (**ركائبه**)، لما في ذلك التوقيت من خفية واستتار عن الأعين والوشاة، وحتى لا تعلم جهة ممشاهم، وبالتالي استحالة اللحاق بهم، وذلك ما يوحي به الفعل (**جدّت**) وما يحمل من معاني القطع والانفصال غير المأمول شمله.

يصوّر الشاعر حالته النفسية في الشطر الثاني، حين فارق النوم جفنه وطال ليله الذي كاد أن يصبح سرمديا لا ينقضي، وقد أبت أن تختفي كواكبه، وفي ذلك كناية عن طول

---

(1) منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص47.

(2) حازم القرطاجني: الديوان، ص16. جدّت: قطعت.

ليل العاشقين وفرط صبابتهم. "وهو في الحقيقة إحساس الشاعر بذلك الطول الذي يعود إلى السّأم أكثر مما يرجع إلى الوقت بالذات"[1].

جعل حازم روي القصيدة ضميرا يعود على المعشوق (**الهاء الساكنة**) التي ينغلق عندها المعنى وبالتالي تجعل المعاناة تتسلّط على الشاعر وحده في دياجير الظلام الدامس.

إن إسناد المضارع (**تسري**) المسبوق بالناسخ (**ليس**) إلى (**الكواكب**) دليل على الاستمرار وطول المعاناة ما تعاقبت اللّيالي، وأمّا دلالة الجملة الاسمية (**ليلي مقيم**) التي وقّفت الزمن اللّيلي على الشاعر وجعلته سرمدا، فقد زادت المعنى عمقا والعبارة إيحاء. فمتى كان العاشق يتدثّر بحنين أشعة الشمس؟! أو يرى ضوءها في وقت الضّحى؟!.

اشتمل المطلع السابق على "كثير من الرمز إلى أشواقه وغربته التي ألفها بعد أن اتخذ الصبر فلسفة له لمواجهة صروف الزمان، كما تتردّد كلمات لها مدلول خاص في هذا المجال: كالنوى والبعاد والأيام، عواقب الدهر، مما يكشف أنها ليست مجرد غزل تقليدي وعادي، وإنما هو جزء لا يتجزأ من تجربة الغربة التي عاناها الشاعر بعيدا عن وطنه"[2].

يقوم السياق التركيبي للبيت الشعري الأوّل على خصوصية فردية نسجها القرطاجني ببصمات أسلوبه الذاتي، حيث اختار صيغ تعبيرية نحوية امتزجت فيها تصدعات الجمل الفعلية بثبات الجمل الاسمية، مع الصيغ البلاغية الإنشائية التي تجسّدت في أسلوبي الاستفهام والتعجّب، تناغما مع الموقف الذي هو بإزائه وطبيعة الانفعال الذي انتابه.

"ذلك أنّ الإمكانات النحوية المستثمرة في الأداء الفني تختلف من عبارة إلى أخرى، ومن هنا جاء الاختلاف بين القول والقول بحسب الاختلاف في النظم القائم على مقتضيات النحو، فالشعر بنظامه النحوي استطاع أن يولد نسقا إبداعيا خاصا بذاته، يختلف عن الأنساق الإبداعية الأخرى"[3].

قال القرطاجني يمدح أميره الحفصي: [**الطويل**]

---

(1) بلقاسم ليبارير: شعر القطامي عمير بن شييم بن عمرو التغلبي، دراسة لغوية أسلوبية، رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه الدولة، في علم أساليب اللغة، إشراف: طاهر حجار، جامعة الجزائر، الجزائر، السنة الجامعية: (1414هـ-1415هـ/ 1993م-1994م)، ص199.

(2) فاطمة طحطح: الغربة والحنين في الشعر الأندلسي، ص253.

(3) عبد النبي هماني: جمالية تحليل الخطاب، دراسة لغوية وظيفية لبدائع الفوائد، لابن قيم الجوزية، ص69.

لَكَ الحَمْدُ بَعْدَ الحَمْدُ للهِ، وَاجِبُ فَمَنْ عِنْدَهُ تُرْجَى وَمِنْكَ المَوَاهِبُ(1)

بدأ بتخصيص الحمد لأمير المؤمنين بعد حمد الله، فكانت الجملة الاعتراضية (**بعد الحمد لله**) بين المبتدأ (**الحمد**) والخبر (**واجب**) دليل كاشف عن عقيدة إيمان راسخة لدى الشاعر، ويعزّزه الضمير العائد (**الهاء في كلمة عنده**) على الخالق الرزّاق في الشطر الثاني، فالرجاء مقرون بالخالق والمواهب تنتظر من الأمير، وبذلك يكون الممدوح واسطة بين العباد ورب العباد لا غير (**وفِي السَّمَاءِ رِزْقُكُمْ وَمَا تُوعَدُونَ**)(2).

فما صدر من الشاعر هنا من مدح ينم على منطق الفقه والدين؛ لأن التبجيل لله قبل الأمير وهذا مدح لا غلو فيه ولا شطط. "قال سيدنا عيسى عليه السلام: لا تضعوا الحكمة عند غير أهلها فتظلموها ولا تمنعوها أهلها فتظلموهم. كونوا كالطبيب الرفيق يضع الدواء في موضع الداء"(3).

لقد كان حازم حكيما في اختياره الأسلوب التعبيري الكاشف عن قدرة الله سبحانه وتعالى التي تفوق كل القوى والقدرات التي أودعها سبحانه في البشر، لذا يجب أن يكون الحمد لله تعالى أوّلا، ثم من كان سببا في الخير بعده ثانيا.

يقول القرطاجني في مطلع قصيدة أخرى متغزّلا: [**المقتضب**]

عَـادَ قَلْبَـهُ طَـرَبُ حِيـنَ زُمَّـتِ النُّجُـبُ(4)

يصوّر الشاعر مشهد رحيل الأحبة وقلبه يلتهب شوقا وأسى، لذا قدّم المفعول به (**القلب**) على الفاعل (**طرب**)؛ لأن مكمن الإحساس هو القلب وذلك كان وقت حمّلت النّجبُ للرحيل، وما أشدّ أزمة الهيام والاشتياق بين الحبيبين لحظة الوداع!.

وفي لحظات الفراق ترتبك النفس الإنسانية وتضطرب، فتعجز عن فعل أيّ شيئ وحتى الحركة أحيانا وتستسلم لقضائها وقدرها مكتوية بنار الفرقة وألام الشوق، مشتملة على كل همّ وحيف يبقى صداه عالقا في الخيال.

(1) حازم القرطاجنّي: الديوان، ص20.
(2) الذاريات: الآية22.
(3) الصديق بن محمد بن قاسم بوعلام: الأمثال في القرآن الكريم، دراسة موضوعية وأسلوبية، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، المغرب، ط1، سنة 2008م، ص34.
(4) حازم القرطاجني: الديوان، ص25. طرب: طربا، اهتزّ واضطرب فرحا أو حزنا. النُّجبُ: البعير النجيبة التي تخبّ في مشيها.

تكمن المفارقة الأسلوبية في هذا البيت في توظيف لفظ (**الطرب**)[1] بديلا عن معنى الخفقان، وكما هو معروف أن القلب يخفق ويزداد خفقانه عندما يصطدم بموقف ما لكن في عرف الشاعر يجوز كسر العرف التداولي للغة والعدول بها إلى سياقات جديدة من أجل تكثيف الإيحاء والدلالة، خاصة إذا كان من أجل الحبيب الغادي، وذلك التعبير الشعري يوحي بصورة حسّية طريفة تجعل القارئ يتخيل ذلك المشهد وكأن القافلة تغادر الحي والضعنيات في الهوادج، والقلوب تهتزّ طربا في أقفاص الصدور على حافة الطريق ترسل موسيقى الوداع ونغم الفراق.

وفي هذا البيت الشاعر "محجوب بحالة نفسية وهي أحوال العارفين المجهولة، فإنّ العامة تظهر بما تظهر به الطائفة المحققة من الصور بخلاف أصحاب الأحوال، ولا يتمكن التصريح من أهل هذا المقام بأحوالهم فإنهم يكذبون لعدم الشاهد ولكن يعرفون بالإشارة والإيماء عند بعض الذائقين لأوائل أحوالهم"[2].

قال القرطاجني في مطلع قصيدة أخرى واصفا الطبيعة منتشيا بالمدام: **[الكامل]**

أَدِرِ الزُّجَاجَةَ فَالنَّسِيمُ مُؤَرَّجُ وَالرَّوْضُ مَرْقُومُ البُرُودِ مُدَبَّجُ[3]

استهلّ الشاعر هذا البيت بفعل أمر طلبي يرجو به كأس المدامة في جو طبيعي ربيعي حيث الرياض مخضرّة تزهو بأنواع الزهور الملونة، تخالها بساط تفنّن فيه صنّاع الخياطة والحياكة، والهواء نسائمه تنعش الروح وتريح النّفس، وكل ذلك ينبئ عن تفاعل الإنسان مع الطبيعة في مشهد متحرك تنهض به الجملة الفعلية في صدر البيت، داخل طبيعة منبسطة تكشف عنها ثلاث جمل اسمية متتالية.

يلمح القارئ من معنى هذا البيت ذلك المشهد الذي امتزجت فيه نشوة الخمرة بنشوة الطبيعة الربيعية، فقد يتخيّل جلسة الندماء في وسط حديقة غنّاء يحتسون النبيذ ويستنشقون روائح الأزهار التي تنبعث من كل جانب، وهم يركنون تحت ظلال الأشجار الواقية، وألوان الزهر تنسج عليهم خيوط صورها المزركشة بمختلف الألوان، فيزداد المتمتّع نشوة وتفاعلا.

(1) طرب: اهتزّ فرحاً أو حزناً.
(2) لطفي فكري محمد الجودي: النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا، ص(158/157).
(3) حازم القرطاجني: الديوان، ص28.

شاع مثل هذا المشهد في مجالس أهل الأندلس كثيرا حسب ما تروي كتب الأدب والتاريخ، والقرطاجني سار على طريقتهم الفنية في النظم الشعري في كثير من مطالع قصائده التي توشّحت وتسربلت بفسيفساء حنايا الأندلس التي أضحت ملمحا أسلوبيا يتّسم به الشعر الأندلسي عموما حين بدأت تتراجع الخلافة الإسلامية بربوع شبه الجزيرة الأيبيرية.

وبتفحّص بنى الخطاب الشعري التركيبية وفق إجراءات المقاربة الأسلوبية "يستطيع علم اللغة الحديث أن يجد في قوة عمل الفعل تفسيرا مقبولا، فهو حدث، ومن البديهي أن ترتبط به مجموعة من المتعلّقات، كالمُحدِث، والمُحدَث، والغاية، والهيئة، والزمان، والمكان. إنه كالمحور وحوله تلتف هذه المجموعة من المتعلقات، وإنها لترجع في معانيها إليه، ولابد من أن يكون هناك ما يميز بعضها من بعض"[1].

يقول القرطاجني في مطلع قصيدة غزلية أخرى: **[الكامل]**

مَا أَقْرَبَ الآمَالَ مِنْ يَدِ مُرْتَجٍ!   يَقْضِي الإِلَهُ لَهُ بِفَتْحِ المُرْتَجِ[2]

يستهل الشاعر هذا البيت بأسلوب تعجب يفيد التّمنّي، وأن المنى لا تؤتى إلاّ للذي يرجو من الله تحقيقها فهي قريبة من الذي يتوكّل عليه في كل أموره، إذ هو الذي يسخّر الإنسان لأخيه ويرزق الحوت في البحر، والرجاء مفتاح الفرج.

فمن يفتح على أخيه يفتح الله تعالى عليه، وأسلوب التعجب في هذا البيت يفيد التمنّي والطلب في الآن ذاته، ذلك أن القرطاجنّي يأمل في العودة إلى وطنه الأندلس محرضا الخليفة الحفصي على استعادتها من يد الغاصبين. ومكوّن الجملة التّعجبي الذي يمتزج فيه الاسم بالفعل، يشي بدلالة سياقية مفادها أنّ اتخاذ الأسباب من أجل تحقيق الأماني لا يكون إلاّ داخل إطار الأقدار الثابتة. إذ يقول حازم القرطاجني في القصيدة نفسها: **[الكامل]**

وَلاَ تَيْأَسَنَّ مِنْ رُوحِ رَبِّكَ، وَارْجُهُ   فَي كُلِّ حَالٍ فَهوَ أَكْرَمُ مَنْ رُجِي[3]

لم يبق للقرطاجني سوى التأسي بالصبر والجلد، والشكوى لله الواحد القهّار منجي الهلكى ومنقذ الغرقى؛ لأنه هو القادر على تفريج الهموم عن المكروبين الذين لم يبقى لهم

---

[1] محمد خير الحلواني: أصول النحو العربي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2011م، ص(150/149)
[2] حازم القرطاجني: الديوان، ص31.
[3] المرجع: نفسه، ص31.

إلا هو، والغريب في الأوطان يشعر بهذا الإحساس كثيرا، بل يعيشه دائما إذا كان مجبرا على الغربة، ومكرها على مفارقة وطنه وأهله.

"لأن الإنسان الغريب يكون مشحونا بالتوتر. ومن ثم فإنه يكون كثير الحركة والإشارة والتعامل مع تلك الأساليب المتنوعة. إنّ أسلوب التعجب والتمني والنداء والاستفهام يكتسب معنى آخر في هذه القصائد، يتجاوز المعنى النحوي واللغوي العادي (التوصيل والتبليغ) إلى معنى ثالث أو رابع إلى الدلالة المشحونة بالانفعال، والإحساس الإنساني. تكتسب هذه الأساليب معنى أبعد، يبعث الحياة في البلاغة والنحو ويعطيها عمقا هو هذا البعد الإنساني"[1].

فالمتتبع لمطالع قصائد حازم القرطاجني يخلص إلى نتيجة مفادها أن مدح الخلفاء والأمراء الحفصيين نفسه أصبح يشكل ظاهرة أسلوبية مدحية تختص بكثير من قصائده حتى وإن نوّع في أساليبها حسب المناسبات التي ينشد فيها.

منها ما يتعلق بولاية ولي عهد عرش الخلافة، أو انتصار خليفة في معركة ما، أو مدح في المناسبات الدينية المختلفة، وقد يرجع ذلك إلى الصلات التي أغدقها عليه الأمراء والخلفاء الحفصيون أو لشدّة تعلّقه بهم، ورغبته منه في الانتقام لنكبة الفردوس المفقود وتحريره من الطغاة.

قال القرطاجني يهنئ الخليفة المستنصر بعيد الأضحى: **[الكامل]**

عِيدٌ بِجُودِكَ جِيدُهُ قَدْ قُلِّدَا   وَبِيُمْنِ جَدِّكَ يُمْنُهُ قَدْ أُكِّدَا[2]

قدّم الشاعر الأسماء في هذا البيت على الأفعال ليس لقلة صدقات الخلفاء على الرعية في الأعياد والمواسم الدينية، وإنما ليثبت لهم صفة الجزل والعطاء أبا عن جدّ في مثل تلك المناسبات، حتى كأن العيد أصبح يتزيّن ويتباهى بحلي الصدقات التي كان الحفصيون يبذلونها للرعية في الأعياد ليتمّوا فرحتهم.

لعبت الأسماء في هذا البيت الشعري دور الركيزة في العبارة اللغوية، تحذوها إرادة المبدع، "ذلك من أجل أنه لا يؤتى بالاسم معرى من العوامل إلاّ لحديث قد نوى إسناده إليه، وإذا كان كذلك ـ فإذا قلت: <<عبد الله>> أشعرت قلبك بذلك أنّك قد أردت الحديث عنه، فإذا

---

(1) فاطمة طحطح: الغربة والحنين في الشعر الأندلسي، ص252.
(2) حازم القرطاجني: الديوان، ص38.

جئت بالحديث، فقلت ـ مثلا ـ : (قام أو خرج أو قدم) فقد علم ما جئت به، وقد وطأت له، وقدمت الإعلام فيه، فدخل على القلب دخول المأنوس به، وقبله قبول المتهيئ له المطمئن إليه، وذلك لا محالة أشدّ لثبوته، وأنفى للشبهة، وأمنع للشّك، وأدخل في التحقيق"[1].

يقول القرطاجني في مدح محمّد المهدي يوم تولّيه خلافة العهد: **[الطويل]**

تَلَقَّى بِيُمْنَى يُمِنِهِ رَايَةَ العَهْدِ وَسَاعَدَهُ فِي حَمْلِهَا سَاعِدُ السَّعْدِ[2]

غلبت دلالة الأفعال على هذا البيت لما قام به الخليفة من بذل وعطاء للرعية، وما استحقه من ذلك مكافأة على أفعاله من تربع على عرش الخلافة ـ خادم القوم سيّدهم ـ وكان زمن تلك الأفعال التي وردت في البيت ماضيا، لتثبت بأن الخليفة قد قدّم لما وصل إليه مسبقا، أو لتثبت المقولة المشهورة في السياسة والحكم <<الرجل المناسب في المكان المناسب>>.

اتجه الشاعر لتوظيف الأفعال في مطلع صدر البيت وعجزه في هذا المطلع من أجل تصوير حركة وتحول وانتقال عرش الخلافة بين أفراد السلالة الحفصية وتداولهم على الحكم، وما لازم ذلك من توارث وانتقال الخلال والصفات التي دأبوا عليها في مقاليد حكمهم.

كما كرّر بعض الكلمات مثل **(يمنى، يمنه، ساعده، ساعد السّعد)** تكرار بناء وتأسيس لما سيأتي من بعد من معاني في ثنايا القصيدة، تعمل على إكمال محور الدائرة الدلالية التي رسم الشاعر معالمها بتلك الألفاظ المكرّرة والمفتاحية. **"**فاللفظ المكرّر إذا ورد في صدارة الطالع يصبح مفتاح القصيدة كلها، وصدارته توحي بأن القصيدة تدور حول المعنى المستمدّ منه. أمّا إذا ورد في غير الطالع فإنّ تأثيره يقلّ، ويدور حينئذ حول بعض الأغراض الثانوية كالتأكيد وبث الموسيقى في البيت"[3].

يقول القرطاجني مادحا مهنّئا الأمير أبا زكريا بقدوم ابنه أبي يحيى: **[الكامل]**

---

[1] عبد الفتاح لاشين: التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، دار المرية للنشر، المملكة العربية السعودية، دط، دت، ص156.

[2] حازم القرطاجني: الديوان، ص42.

[3] فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 1428هـ/2008م، ص61.

أَزْكَى سَلِيلٍ زَارَ أَكْرَمَ وَالِدٍ   أَكْرِمْ بِمَوْرُودٍ عَلَيْهِ وَوَارِدِ!(1)

إنه نسل الكرماء الأجواد (**أزكى بصيغة أفعل**) الذي دلّ على الزيادة والنموّ والزكاة، وهو لا يستحق إلاّ الإكرام والكرم (**أكرم بصيغة أفعل**) حيث يوحي بمعاني السخاء والرخاء والجود والبذل. وأمّا التركيب الإضافي (**أزكى سليل**) فيشي بأن الكرم متوارث بين أفراد آل حفص أبا عن جدّ لا تكلف فيه ولا مغالاة، بل هو الطبع والسّجية.

"المديح فن الاحترام والمحبة كما أنّ الهجاء فن الازدراء والبغض، وهما متعادلان في الأسلوب وإن كانا متقابلين في باعثهما الوجداني... فالمديح يكون ملائما لطبقة الممدوح: لوظيفته في الحياة ملكا كان أو قاضيا أو قائدا أو كاتبا كما يحسن أن يتجّه إلى الأعمال والآثار فيكون موضوعيا... ومع اختلاف العبارات باختلاف المعاني التي يتناولها كل من الفنين، نجد أسلوبهما متوسطا على العموم فليس كالحماسة العنيفة ولا النسيب الرقيق، وإنما يخضع للجزالة غالبا وللسهولة أحيانا"(2).

يقول القرطاجني مهنئا الخليفة بفتح حمص مدينة اشبيلية بالأندلس: **[الكامل]**

دَامَتْ لَكَ البُشْرَى، وَدَامَتْ لِلْوَرَى   بِكُمُ، وَدُمْتَ عَلَى العِدَا مُظْفِرَا(3)

غلبت على هذا البيت دينامكية الفعل (**دام**) الذي تكرّر في ثلاث مواضع وبصيغ مختلفة، ويوحي بتمنّي طول الانتصار والبشرى للخليفة والرّعيّة معا، وقد كان وراء تلك الانتصارات والبشارة، تيقّظ الخليفة وقوة جيشه وحلمه وحسن تبصّره، ذلك ما يفيده التخصيص في (**لك**)، والمزية والفضل في (**بكم**)، وصيغة البيت الكلية تفيد الدعاء والتّمنّي معا، وما يستشفّ منهما من مدح غير مباشر. وهذا ما يجب أن يكون في أفق التوقع لدى المتلقي، إذا تأمّل الخطاب الشعري بعقله وخياله وبحث في مسبّبات تلك الظواهر والمظاهر اللغوية.

بهذا التوجه التحليلي للعبارات الشعرية، يظهر دور المتلقي "الذي لا يكتفي بفهم الرسالة فقط، بل يحاول التعرف عليها عقليا ووجدانيا من خلال معايشة تجربة النص الأدبي، بما فيه من أفكار وأحاسيس ومواقف واتجاهات، وإنّ عمله في هذا التّصوّر ليس

(1) حازم القرطاجني: الديوان، ص43.
(2) أحمد الشايب: الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ص88.
(3) حازم القرطاجني: الديوان، ص51.

متعة جمالية خالصة فحسب، ولكنها عملية تشاركية، تقوم على الحوار بين المبدع والمتلقي، تفتح أمامه آفاقا رحبة في فهم النص المبدع"[1].

قال القرطاجني مهنّئا الخليفة الحفصي المستنصر يوم عيد الفطر: **[الطويل]**

أَهَلَّ هِلاَلُ العِيدِ مِنْكَ إلى بَدْرٍ   وَلاَقَاكَ مِنْهُ بِالطَّلاَقَةِ وَالبِشْرِ[2]

زاد ضياء الهلال واكتمل اقتباسا من نور الخليفة (**منك**)، فاستبشر بنوره وطلاقته (**منه**) ليزيده نورا على نور وفي ذلك إيحاء إلى بسطة الخليفة في الرزق وإشراقة وجهه من الهناء والاستقرار. وقد اعتاد الخليفة الحفصي ومن سبقه على بذل الصدقات في مثل ذلك اليوم من أعياد السنة.

هذا النوع من الوصف مستوحى من الطبيعة الجامدة، ويسمّى في علوم البلاغة بتشبيه القلب أو التشبيه المعكوس، حيث يجعل المبدع المشبه مشبّها به، والعكس بالعكس وهذا الفن التصويري يساهم في فاعلية التأثير على الممدوح ويرفع من قيمته أكثر، خاصة إذا كان الممدوح من طبقة النبلاء والأشراف.

الوصف في التعبير الشعري "يتناول الطبيعة والإنسان، والآثار القائمة، والمنشآت الجميلة، والحوادث الكبيرة وكل ما يتعيّن للإنسان تسجيله باللغة فهو نظير الرسم والتصوير، يعتمد على الخيال وصدق التعبير والعاطفة الأساسية التي تنشئ الوصف هي الإعجاب والروعة بما يشهده الأديب فيفسّره تفسيرا خاصّا متأثّرا بمزاجه ووجهة نظره"[3]

يقول القرطاجني في مدح أبي زكريا يحيى بن أبي حفص: **[البسيط]**

مُنَى النَّفْسِ يُدْنِي مِنْكُمُ، وَالنَّوَى تُقْصِي   فَكَمْ ذَا يُطِيعُ الدَّهْرُ فِيكُمُ! وَكَمْ يَعْصِي! [4]

---

[1] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، ص129.
[2] حازم القرطاجني: الديوان، ص55.
[3] أحمد الشايب: الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ص90.
[4] حازم القرطاجني: الديوان، ص64.

ينظر في هامش الصفحة 146 من قصائد ومقطعات حازم القرطاجني، تح: محمد الحبيب بن الخوجة الذي يقول: أنّ من بدائع حازم ـ رحمه الله ـ يمدح أبا زكريا يحيى ابن أبي حفص والقصيدة إفريقية عارض بها الشاعر قصيدة الصابوني في الممدوح نفسه وقد أرسلها هذا إليه من الأندلس قبل قدومه إفريقية، ومطلع قصيدة الصابوني كما يلي:

شخصت لعزم البين فاخترمت شخصي   زيادة وجد تنهك الجسم بالنّغص

النفس تطلب الممدوح حثيثا وتتمنّى القرب منه، لكن البعد يقصي طموحها ويبدّده لذا قدّم الشاعر صدر البيت مقسّم إلى شقّين متناقضين، فالأوّل: جملة اسمية ثابتة **(منى النفس)** تكرّس ثبات الموقف وصدق المحبة والتّعلق بالممدوح، متبوعة بخبر جملة **(يدني)** تكشف عن سعي الشاعر في ذلك التودّد لأميره المخصوص **(منكم)**.

أمّا الشّقّ الثاني منه فقد كان على نفس الصيغة النحوية التركيبية **(مبتدأ وخبر)** شكلا، لكن في شكل عارض معنا، يحول دون تحقق ذلك المرغوب **(النّوى تقصي)**. ورغم تساوي الجملتين من الناحية التركيبية، إلاّ أنّ المفارقة اللغوية تجعل السياق الشعري في البيت يتوزّع على ثنائية ضدّية تتأرجح الذات المبدعة فيها بين رغبة الإقدام وصدود الإحجام.

في صدر هذا البيت مفارقة طريفة بين المبتدأين **(منى/نوى)** حيث كلاهما منقوص منته بألف مدّ مقصورة، يساهمان في التوازي الصوتي وجمالية النبر والتنغيم. مختلفين من حيث الدلالة والمعنى، باعتبارهما محدّدان للجملتين الخطابيتين، ومحوران أساسيان بنية الجملتين، حيث "نجد هناك شبه إجماع بالنسبة للفكرة الأساسية التي يقوم عليها تعريف المبتدأ في مختلف الدراسات التي اهتمت بالوظائف التداولية وهي أن المبتدأ يحدّد <<مجال الخطاب>> بالنسبة لما يأتي بعده"[1].

كانت بنية الشطر الثاني **(فكم ذا يطيع الدّهر فيكم! وكم يعصي!)** مركبة تركيب صدره مع دخول الدّهر كسلطة متحكمة في الفعلين **(يطيع/ يعصي)** فأحيانا يلبي للنفس مناها وتارة يمنع عنها مبتغاها. ليثير بذلك تعجبا في نفس الشاعر الذي عجز عن الثبات على موقف واحد بين تقلبات الزمان وعبث الأقدار.

قال القرطاجني في مدح الخليفة المستنصر المنصور: **[الكامل]**

= وقد أورد مقدارا منها ابن الأبّار في التحفة. وذكر أن لها معارضات كثيرة أوردها مستوفاة في كتابه إيماض البرق ومعارضته هو لها مطلعها:

أتجحد ربّة الشنف والخوص   وذاك نجيعي في مخضبها الرخص

وأورد ابن رشيد من هذه المعارضات قصيدة ابن عريبة التي مطلعها:

أشار لدى التّوديع بالعنم الرخص   وبان فلا أهلا ببان ولا دعص

[1] أحمد المتوكّل: الوظائف التداولية في اللغة العربية، نشر وتوزيع دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، سنة (1405هـ/ 1985م)، ص15.

أَحُبِيتَ وَحْدَكَ بِالجَمَالِ المُطْلَقِ؟ أَمْ قِيلَ إِذْ قُسِمَ الجَمَالُ لَكَ انْتَطَقِ؟!(1)

كأن الجمال اختص بالخليفة وحده (**أحبيت وحدك**) فمن معاني حباك خصّك وميّزك وفضّلك عن غيرك، وقد زادتها لفظة (**وحدك**) تخصيصا على تخصيص، ويأتي حرف الجرّ (**الباء**) ليوضح هذا الاختصاص بأنه يتعلق (**بالجمال المطلق**) الذي ليس له مثيل، وقد حازه الممدوح وتفرّد به عن سائر البشر.

تزيد بنية الشطر الثاني ذلك المعنى عمقا وتخصيصا، حين أقرّ الشاعر بأن الجمال انحاز للممدوح عندما قسّم بين الناس (**أم قيل ـ إذ قسم الجمال ـ لك انتطق؟!**) وكل ذلك الوصف ورد بصيغتي الاستفهام والتّعجّب، فالأول غير حقيقي يفيد التّعجّب والثاني تعجّبٌ يفيد الانبهار، ومن وراء كل ذلك مبالغة صريحة تسعى من خلالها الذات المبدعة للتأثير على المتلقي (**الخليفة**) وكسب ودّه والتقرّب منه أكثر.

واضح في هذا البيت الشعري تكلّف القرطاجني في تعبيره الشعري، رغم محاولته بعث الروح فيه بصيغتي التّعجّب والاستفهام؛ لأن الفاعلية الشعرية تكمن في الإقناع والإمتاع معا، وليست تركيب اللغة.

لهذا فإن "الجملة المثبتة تتضمّن ثلاثة أمور: شيء مثبت، ومثبت إليه، وعملية الإثبات... وقد حلل عبد القاهر عملية الإسناد تحليلا عقليا، بمعنى أن الإسناد الذي لا يخالف مفهوم العقل، ولا يناقض تصوّراته، سمّاه (إسنادا حقيقيا)، أمّا الذي يخالف مفهوم العقل ويناقض تصوّراته، فقد سمّاه (إسنادا مجازيا)"(2)

وقال القرطاجني يمدح الأمير أبا يحيى: [**الكامل**]

بُشْرَايَ أَنْ يَمَّمْتُ خَيْرَ مُيَمَّمِ وَحَطَطْتُ رَحْلِي فِي أَعَزِّ مُخَيَّمِ(3)

في هذا البيت امتزجت فرحة الشاعر (**بشراي**) بمدح الخليفة (**أن يمّمت خير ميمّم**) عندما اتجه قاصدا قصر الخليفة، وذلك ما تكشف عنه (**أنْ**) الوصلية التي تفيد التعليل سياقيا. وتزيده الواو في الشطر الثاني تفصيلا وتكميلا (**حططت رحلي في أعزّ مخيّم**)،

(1) حازم القرطاجني: الديوان، ص71.
(2) عبد الفتاح لاشين: التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر، ص208.
(3) حازم القرطاجني: الديوان، ص104.

فتختم الوجهة بإقامة في حضرة الخليفة، المكان الذي يعدّ ملاذا للشاعر في زمانه الراهن. وفي "العطف مزيد تقرير وتوكيد لا يحصل بدونه، تدرأ به توهم الإنكار"(1).

مزج الشاعر بين حظه السّعيد وتعظيم مقام الأمير في هذا البيت، فالبشرى لا تكون إلاّ بالحسن المفرح، وكان الشاعر يمّم وجهه نحو ذلك المكان الذي اشتمل على دواعي السرور والبشرى، وبذلك يكون المبدع قد أظهر دور المكان الإيحائي، الذي يجذب رغائب النفوس.

قال القرطاجني في الأمير أبي زكريا حين صارت إليه الخلافة: [**البسيط**]

بُشْرَى بِبَيْعَةِ مَوْلاَنَا ابن مَوْلاَنَا   فَكَمْ أَيَادٍ بِهَا الرَّحْمَانُ أَوْلاَنَا!(2)

أصبح الأمراء الحفصيون مصدر كل خير وبهجة على الشاعر، بل الرحمان تعالى هو الذي ولاّهم على الرعية رحمة بهم؛ لأنهم نسل متوارث في الحكم يليق بالرعية ومقاليد الحكم لذا كلما تولّى عليهم خليفة استبشروا به، وذلك ما تنهض به اللغة في قول الشاعر (**بشرى ببيعة**) التي يتبعها التسليم المطلق والرضوخ التام لولي الأمر إلى درجة القناعة (**مولانا ابن مولانا**).

ثمّ تتبعها (**فاء**) الاستئناف في الشطر الثاني ملحقة بـ (**كم**) الخبرية المتعلقة بالعدد (**أياد**) موحية بعراقة هذه العائلة في توارث الحكم مخصوصة (**بها**) بعون المولى عزّ وجلّ (**الرحمان**) وتوفيقه؛ لأن الرعية قد أولاهم بذلك الحكم كذلك لما فيه من خير لهم وكل ذلك محكوم بسياق تعجّبي يفيد التعظيم والتبجيل للعائلة الحفصية الحاكمة.

قد يرجع ذلك المدح إلى درجة قرابة الشاعر من البلاط الحفصي الذي وفد عليه من بلاد الأندلس، فلبّى له كل متطلباته وسدّ له حاجياته، فجاء شعره يكاد يدور حول مدح هؤلاء الأمراء والخلفاء وما يقرّب إليهم، وهذا يكشف عن سياسة البلاط الحفصي في التعامل مع العلماء والأدباء والشعراء والفقهاء المقربين والذي لهم استشارة في السياسة العامة للدولة في البأس والرّخاء، وهي سياسة مستقاة من الحكم الإسلامي الرشيد (**نظام الشورى**) زمن الخلافة الإسلامية الراشدة.

(1) عبد النبي هماني: جمالية تحليل الخطاب، ص98.

(2) ينظر: حازم القرطاجني: الديوان، ص118. وقصائد ومقطعات حازم، ص212. فالأوّل أدمج القصيدة التي ينتمي إليها هذا البيت مع قصيدة أخرى بنفس الروي، أمّا الثاني فأوردها في شكل قصيدة مستقلة منفردة مستهلا بهذا البيت.

في نظر جولدمان الأثر الأدبي "لم يعد واقعة تاريخية وإنما أصبح <<بنية>> يشمل في كل تكوين من تكويناته منطق باطني خاص، وأنه لا يمكن فهم أجزائه إلاّ بانتسابها إلى الكل البنائي، وأن الوصف الذي يتألف من كافة عناصره، إنما هو انتظام وترابط بين هذه العناصر ترابطا مُحكمًا"[1].

وقف القرطاجني مع الذات في بعض قصائده متأملا في ملكوت الخالق تبارك وتعالى مسبّحا وممجّدا عظمته في خلقه، فأرسل يقول: **[البسيط]**

سُبْحَانَ مَنْ سَبّحَتْهُ الشُّهْبُ، وَالفُلْكُ وَالشَّمْسُ، وَالبَدْرُ، وَالإِصْبَاحُ، وَالحَلْكُ![2]

استهل الشاعر البيت بمفعول مطلق (**سبحان**) الذي يوحي بكثرة التسبيح دون عناء أو كلّ وهو تسبيح متنامي، وظف فيه المبدع عناصر طبيعية فلكية، معطوفة على شكل فواعل (**الشهب، والفلك، والشمس، والبدر، والإصباح، والحلك**) تعمل وفق محور واحد يدور حول نواة، اختزلت في فعل واحد (**سبّح**)، المتبوع بعائد (**الهاء**)، والمخصوص بـ(**من**) وتعود على الله عزّ وجلّ المعبود، وسياق البيت ورد في صيغة تعجّبية تفيد التعظيم والإجلال والانبهار.

كانت الذات المبدعة حاضرة في السياق العام للبيت حضورا معنويا لا نحويا ويمكنه وصفه بالمصطلح (**متفاعلا**)، الذي يشي به أسلوب التعجب والانبهار. و"حين يعمد الشاعر إلى إدراج الواقع النفسي والاجتماعي وإقحامه في القصيدة الرسمية (المدح خصوصا) سواء كان بشريا أم دينيا"[3]. وهذا النوع من التعبير الشعري يسعى من ورائه المبدع إلى "تكسير السياق وتحطيم النموذج وغايته لدى الشاعر، تحقيق وظيفة إقناعية وتنمية الدلالة، وبعث الغرابة التي هي غاية الشعر الجيّد"[4].

يقول القرطاجني معظما الخالق تبارك وتعالى: **[البسيط]**

سُبْحَانَ مَنْ سَبَّحَتْهُ أَلْسُنُ الأُمَمِ تَسْبِيحَ حَمْدٍ، بِمَا أَوْلَى مِنَ النِّعَمِ[5]

---

(1) سمير سعيد حجازي: مناهج النقد الأدبي المعاصر، بين النظرية والتطبيق، ص183.
(2) حازم القرطاجني: الديوان، ص85.
(3) فاطمة طحطح: الغربة والحنين في الشعر الأندلسي، ص348.
(4) المرجع نفسه: ص348.
(5) حازم القرطاجني: الديوان، ص98.

في هذا البيت ركّز الشاعر على تسبيح الإنسان لله تعالى، بعد ما قدّم تسبيح الطبيعة في البيت السابق، ليزيده تعظيما على تعظيم؛ لأن التسبيح قد لهج به الورى على اختلاف ألسنتهم ولهجاتهم، **(سبحان من سبّحته ألسن الأمم)** وهذه الصيغة التركيبية النحوية مثل سابقتها من حيث التركيب مفعول مطلق متبوع باسم موصول يعود على الله تعالى ثم فعل التسبيح المتبوع بعائد اسم الموصول المتعلق بالخالق تبارك وتعالى أيضا.

(ألسن الأمم) هي آلة الذكر والكلام والتسبيح **(اللسان)**، وفي الشطر الثاني يتكرّر المفعول المطلق **(تسبيح)** متعلقا بالحمد على النعم تكشفها العبارة **(بما أولى من النعم)** فالباء هنا عملت عمل لام التعليل، و"أدخلت الباء تنبيها على ذلك المراد"[1] متبوعة باسم موصول **(ما)** غير المعرّف؛ لأن نِعَمَ المولى عزّ وجلّ على الإنسان لا تعدّ ولا تحصى.

خرجت **(من)** في هذا السياق الشعري عن معناها الأصلي التبعيض إلى معنى سياقي هو التخصيص، وفي ذلك إشارة إلى تمييز تسبيح الإنسان عن تسبيح باقي المخلوقات في الكون؛ لأنّ الإنسان تسبيحه بعد النعمة تفضيل عن باقي المخلوقات، كونه صاحب أمانة.

يقول القرطاجني في مدح ورثاء خاتم الأنبياء والمرسلين محمد صلى الله عليه وسلّم، إذ حوّل معلّقة امرئ القيس الشاعر الجاهلي إلى قصيدة مدح ورثاء سيد المرسلين، وتصرّف فيها تصرّفات عجيبة شكلا ومعنى، فأدخل عليها عباراته ونشر أشطرها نشرا ينم على قدرة فائقة، حازها حازم في مزج نصوص شعرية سابقة على زمانه، مع إنتاجه الخاص مع تغيير الغرض وتصرّف في الترتيب: **[الطويل]**

لِعَيْنَيْكَ، قُلْ إِنْ زُرْتَ أَفْضَلَ مُرْسَلِ <<قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ>>[2]

لقد حوّل صدر البيت الأوّل من قصيدة امرئ القيس إلى عجز في مقدمة قصيدته هذه وبذلك يتحوّل معناه من موقف ندم وحسرة إلى موقف اعتبار واختبار، فمن يزور قبر الرسول صلى الله عليه وسلّم قد يبكي، لذا استهلّ حازم بتخصيص **(لعينيك)** والعين هي الحاسة الوحيدة التي تربط بين داخل الإنسان وخارجه، إذ بالنظر يقشعرّ البدن وبه تنفعل النفس وتتغيّر الملامح ويحدّد الموقف ويعاين المشهد.

---

[1] عبد النبي هماني: جمالية تحليل الخطاب، ص109.

[2] حازم القرطاجني: الديوان، ص89.

يتبع التخصيص بفعل أمر (**قل**) الذي يفيد الفعل لا القول (**البكاء**) وبعد أداة شرط (**إنْ**) يختص بمقام (**زرت أفضل مرسل**) ومن معاني الفعل (**زرت**) القلة والعز متبوعة باسم تفضيل (**أفضل**) مسند إليه (**مرسل**) مطلق يعني الأفضل من مجموع الأنبياء والمرسلين.

أما الشطر الثاني المقتبس من طللية امرئ القيس فيجب النظر إليه من منظور سياقي يختلف تماما عن ما وضع له أصلا، وبالتالي تصبح دلالة صيغة مثنى الأمر دلالة جمع ويتحوّل معنى التوقف إلى معنى الزيارة، وتتحوّل دوافع الفعل المضارع (**نبك**) من بكاء الحسرة والأسى جرّاء ملك زائل وبيت مندثر، إلى دوافع بكاء تبرك وتقرّب من الخالق فيتحوّل الموقف من موقف تزعزع إلى موقف خشوع وثبات.

حوّل القرطاجني معنى حرف الجر (**من**) من التبعيض إلى التعليل، وينقلب معنى (**الذكرى**) إلى معاني التذكّر و(**حبيب**) وردت نكرة، من معنى الحبيبة والأهل إلى سيّد الأنبياء، محمد رسول صلى الله عليه وسلم، وتنكير (**منزل**) الدنيوي قد يعني الانتقال من معنى منزل الأحبة والعرش إلى القبر البرزخي للرسول الكريم والروضة الشريفة.

"هنا نشير إلى مسألة أخرى هي اختلاف أساليب الشعر باختلاف الموضوعات التي يتناولها... ومن المقرّر الثابت أن الشعر فن جميل ينشأ عن الناحية الوجدانية للنفس الإنسانية فيعبّر بلغته الكلامية الموسيقية عن أنواع الانفعال والعواطف"[1]. وبعد هذا يتقرّر أن القرطاجني معجبٌ بموسيقى معلقة امرئ التي اختزنت في وعيه، مستهو بمشهد الوقوف أمام قبر الرسول صلى الله عليه وسلم.

وقال القرطاجني في الوقوف على قبر الرسول: **[الكامل]**

قِفْ بَيْنَ قَبْرِ مُحَمَّدٍ وَالمِنْبَرِ وَقُلْ: السَّلاَمَ عَلَى السِّرَاجِ الأَنْوَرِ[2]

استهل الشاعر بأمر (**قف**) يفيد الوجوب، ليس لكونه صادر من أعلى إلى أدنى وإنما لكونه يتعلق بشعيرة دينية حث عليها القرآن الكريم والسنة المطهّرة وأدّاها الخلفاء الرّاشدون وهي شعيرة الحج، وزيارة قبر الرسول صلى الله عليه وسّلم والمنبر من الأماكن المقدسة التي يزورها الحاج بعد طواف الإفاضة وتأدية مناسك الحج (**بين قبر محمد والمنبر**).

---

(1) أحمد الشايب: الأسلوب، ص73.

(2) حازم القرطاجني: الديوان، ص58.

في الشطر الثاني يقدم الشاعر ما يجب قوله عند الوقوف أمام قبر الرسول **(وقل)** فالواو تفيد التعقيب وفعل الأمر يفيد الوجوب سياقيا قول **(السلام)** تحية الإسلام في الحياة وبعد الممات تعود **(على)** الرسول صلى الله عليه وسلّم، أمّا عبارة **(السراج الأنور)** فتوحي برسالة النبي الهادي محمد صلى الله عليه وسلم، والتي جاء بها من أجل السلام والأمن والعدل والحق والفوز في الدارين.

معامل توجيه الخطاب الشعري في هذا الطالع، يوحي بدلالات عظيمة، كمعرفته بأركان مناسك الحج، وحث الملتقي على تأدية فريضة الحج بطريقة غير مباشرة، ودفع النفوس التي ترغب في الزيارة إلى السرعة والعجلة في ذلك...الخ، قصدها المبدع وقت نظم القصيدة، وقد تفصّل فيها عبارات الخطاب الشعري في باقي أبيات القصيدة، **"**فاللغة ليست وسيلة للتفاهم بين البشر فقط، إنّما هي أيضا وسيلة للتفكير أو هي طريقة للحضور الإنساني. وعندما يختار شاعر ما أن يؤدّي حضوره عبر لغة ما، فذلك لأنها اللغة التي تنطوي على إمكانيات اكتناه العناصر المكوّنة لرؤيته**"**(1).

قال القرطاجني في رثاء الأندلس قصيدة رائعة، يحث فيها الأمير الحفصي ابن محمد علي على تحريرها وتخليصها من الغزاة: **[الكامل]**

لَمْ تَدْرِ، إِذْ سَأَلْتُكَ، مَا أَسْلاَكَهَا   أَبَكَتْ أَسىً، أَمْ قَطَّعَتْ أَسْلاَكَهَا؟(2)

استهل الشاعر هذا المطلع بحرف نفي **(لم)** بعدها فعل الدراية **(تدر)** ليكشف عن الحيرة وعدم الاستقرار، ويكشف عن انتفاء الجواب عن المسؤول من شدة التّوتّر والضياع، ثم يتبعها بجملة اعتراضية **(إذ سألتك)** والتي تفيد التخصيص والتوضيح أي الكشف عن المخاطب وطبيعة الطلب، لتليها مجموعة من الأسئلة المحيرة **(ما أسلاكها، أَبكتْ أسى، أم قطّعت أسلاكها؟)**.

هذه أسئلة استفهامية غير حقيقية تكشف عن ذات تعاني ويلات الخيبة والانكسار تجاه ما فقد المسلمون في ديار الأندلس، وتعلّق الذات المبدعة بالفردوس المفقود، والتي أبت أن تنسى مسقط رأسها، وكانت الألفاظ **(بكت، أسى، قطعت)** تنهض بطاقة إيحائية معبرة، وشحنة دلالية تؤثر على المتلقي وتجذبه إلى داخل المشهد.

---

(1) سعد حسن كمّوني: الطلل في النص العربي، ص8.
(2) حازم القرطاجني: الديوان، ص87.

ذلك أن هذا البيت الشعري "مشحون بأكبر قدر من الطاقة الشعرية، فهو ليس مثل القصيدة الرسمية التي يطغى عليها الجانب الخبري لاعتماده على عناصر أسلوبية ذات وهج شعري خاص وارتكازه على عناصر لغوية مردّدة، كالأساليب الإنشائية المتنوعة، فهي تدخل في صميم الغنائية. وهي أساليب تظهر مقدار التّوتّر الذي يعانيه الشاعر فهو تارة يستفهم، وتارة يندب، وتارة ينادي، ويكرّر النداء والاستفهام والتمنّي...الخ"[1].

يقول القرطاجني أيضا في مطلع قصيدة يذكر فيها انتشار السلك بوطنه الأندلس ويمدح: [**البسيط**]

مَا أَنْسَ لاَ أَنْسَ تلكَ العِيسَ إِذْ بكرَتْ بِمِثْلِ عَيْنِ المَـهَا، عَـوْنٍ وَأَبْكَارِ[2]

استهل الشاعر بحرف النفي (**ما**) بعدها فعل مضارع (**أنس**) ليعكس بعد النسيان عن خواطره، مردفا بنفي آخر (**لا**)، ومكرّرا الفعل المضارع (**أنس**) مرّة أخرى، لتأكيد خلود ذلك المشهد في ذهنه وترسخه في وعيه، وهو مشهد يصوّر رحيل الأحبة باكرا فوق العيس (**تلك العيس إذ بكرت**)، وقد حوت الرواحل في تلك الرحلة أجمل الغواني وأرقّهن أبكارا وثيبات، ذلك ما يعكسه الشطر الثاني (**بمثل عين المها، عون وأبكار**).

والذي يتتبع باقي أبيات القصيدة يلمح فيها "شوقه العارم إلى بلده مرسية، ويذكر انتشار السلك في وطنه، وفيها أيضا يربط بين حنينه إلى المرأة كرمز وجنة، بحنينه إلى جنة الحسن، بشرق الأندلس. فتلك الحسان في الحدوج تبدو أهلة حسن: حين تنتقب وحين تسفر ذات إبدار، كذلك محاسن تلك البقعة بشرق الأندلس قد خيمت بين أزهار وأنهار"[3].

ليسَ الحدوجُ التي حفت بهنّ سوى كمـام زهـر وهــالات لأقمـارِ

تبدو أهلـة حسن، كلمـا انتقـبت وحيـن تسفـر، تبدو ذات إبـدار

أتراب غـانيـة تغنـي بطلعتـهـا عن طلعة البدر عند المدلج الساري

بجنة الحسن، من شرقـي أندلس قد خيـمت بين أزهـار وانهـار[4]

---

[1] فاطمة طحطح: الغربة والحنين في الشعر الأندلسي، 345.
[2] حازم القرطاجني: الديوان، ص46.
[3] فاطمة طحطح: الغربة والحنين في الشعر الأندلسي، ص253.
[4] حازم القرطاجني: الديوان، ص46.

"هكذا يمضي الشاعر مسترسلا في وصف طبيعة بلاده ووصف محاسنها حيث تبدو كقطعة من الجنة التي توفّرت فيها كل مظاهر الجمال والسحر، من بحر وبرّ وجبال وأنهار ومساقط وأزهار وأثمار.

لكن الزمن في تحوّل دائم، وها هو يقلب تلك الجنة إلى جحيم ويستبدل معاهد الأنس بالوحشة والأقفار، وها هو الشاعر يعض أظفاره ندما وتحسّرا على تلك الجنة الضائعة ويبكي العهد القديم، الذي صار مجرّد ذكرى آسية وحبيبة في نفس الشاعر، مقارنا بين الماضي (الجنة) والحاضر (الوحشة). لقد هيّج البعد والنوى أشجانه، وآثار ذكرياته عن ماضيه ووطنه، فتبدّد الصبر وتداعى شريط الذكريات"[1]:**[البسيط]**

معاهدٌ لقد لبسَ الأنس متصلا   في غر أنديـة منهـا وأسحـار
فأوحشت بعد إيناس وصار بها   صرف الحـوادث طلابـا بأوتـار
كانت نوائب أدنى ما جنته نوى   أدنـى جنـايـاتها تهييـج أفكـار
وعض ظفر بأسنـان على زمن   قد عضّ، أو قرع أسنـان بأظفـار
أبقى المنـازل أصفارا وغادرها   من كان فيها شريدا، خلف أسوار[2]

وهذا مشهد قد عبر عنه الشعراء من قبله في قصائد مختلفة، ولكن الشاعر هنا اتخذه مطية للوصول إلى الممدوح كما يظهر ذلك في كثير من قصائده، وقصائد المعاصرين له من الشعراء والسابقين عنه واللاحقين بعده، وبذلك يمكن التوصل إلى نتيجة مفادها أن هذه الطريقة في تعاطي الشعر تشبه علم المنهجية اليوم في إنجاز البحوث.

هذه معظم المطالع التي جادت بها قريحة الشاعر حازم القرطاجني، وهي تتنوع بين المدح والغزل والوصف والحماسة والنصح والمناجاة وهي أغراض تقليدية نظم فيها الشعراء قبله، لذا يمكن القول بأنه ابتكر في المعاني، ولم يخرج بنظمه عن الأغراض المعروفة من قبله، ولم يخرج عن أطر الشعر العمودي التقليدي التي توارثها الشعراء حتى زمانه.

لا تكاد تخرج دواعي التأليف عند القرطاجني عن حتمية الضرورة المعيشية فالمدح يتناسب مع حياة البلاط، وباقي الأغراض تلامس مواقف الحياة المختلفة فمثلا الرثاء

---

[1] فاطمة طحطح: الغربة والحنين في الشعر الأندلسي، ص254.
[2] حازم القرطاجني: الديوان، ص(47/46).

يتناسب مع النكبات وأزمات الفقد، والغزل يرشد إلى النأي عن الأهل والأحبة، والمناجاة توحي بتأملات النفس في الوجود والكون، وتكشف عن بوح الذات عن علاقتها مع خالقها.

يرى فايز مقدسي أنّ الأسلوب هو "الروح العمومي للأمة تحدوه رغبة التعبير عن ذاته جماليا، أو عن نقطة مكثّفة بلغها، من مساحة ذاته، وهو أمر يعني أن يتحول الروح إلى رمز فيحتاج اللغة ضرورة وإلاّ ظلّ تصورا مبهما، حيث أن الرمز يحتاج دائما إلى صيغة أبجدية يتشكل فيها ليكتسب صورته ووجوده ويتحوّل في التاريخ إلى معنى، حيث أنّ التاريخ وبالتالي الحضارة ليسا سوى تحوّل الرمز الدائم إلى معنى"(1).

إنّ دراسة هذه المقدمات المختارة من مطالع القصائد، تكشف عن صرامة التركيب اللغوي في التعبير الشعري عند القرطاجني، وجزالة ألفاظه، مع الميل إلى الدقة والعلمية. وقد يرجع ذلك إلى النزعة النقدية التي تغلب على القرطاجنّي المبدع، الذي تفنّن في النقد الأدبي بفروعه، لذا أختيرت المطالع ذات الجودة الشعرية والتي اشتملت على ملامح أسلوبية بارزة، وأقصيت المطالع التي تفتقر إلى الشروط السابقة، وكذلك قد أقصيت مطالع المقطّعات والنتف التي لم تكتمل على شكل قصائد.

2 ـ الجمل الشعرية:

إن الحديث عن الجمل في الخطاب الشعري العربي من منظور أسلوبي يعني التقرب من معين التجربة الإبداعية، التي تعدّ ترجمة لكوامن نفسية واهتداءات خاطرية تنتاب الشاعر لحظة المخاض الشعري، عندما ينتزعها انتزاعا من أحشائه، مطبوعة ببصماته المخصوصة وصفاته المميّزة، فتحدّد معالم الكتابة والتأليف لديه، ثم تشقّ طريقها إلى متلقٍ يتلقّفها.

و"لسانيات الجملة، بسبب ما قبلية قوانينها، فإنها تعنى بنظام المطابقة، أي بانطباق الكلام المنتج على القاعدة المنتجة له، بينما تعنى الأسلوبية بنظام الاختلاف، أي اختلاف

---

(1) فايز مقدسي: الأسلوب وجدلية اللغة العربية، دار العودة، بيروت، لبنان، (د.ت) ص41.

المنتج من القاعدة اللغوية من جهة، واختلاف هذا الكلام مع المعنى منطلقا والدلالة اتساقا عن الكلام العادي المألوف من جهة أخرى"(1).

لذا لابدّ أن يستعين الباحث المتخصّص في الدرس الأسلوبي، بعلم النحو العربي بمفهومه الواسع، وفروعه المختلفة: كالنحو التفسيري والتوليدي والوظيفي، وما توصل إليه التفكير العلمي الحديث في علم النحو العربي، مدركا فلسفته المنهجية، متجاوزا معيارية القاعدة التعليمية؛ لأن فعل الكتابة الشعرية عبر السياقات المختلفة ما هو إلاّ تصوير لأحاسيس ومشاعر وأفكار كامنة في الذات المبدعة، والتي تحرّكها ظواهر ومظاهر خارجية صدفة أو قصدا، فتجنح بالخيال في عوالم اللغة قصد إيجاد ملفوظات تصوّر حالها وتشخّص موقفها، وقد تكون اللغة عند طلب المبدع الفنّان ملبية منجدة.

بذلك يحدث ما يسمّى بالتقابل بين الشعور الداخلي والتركيب اللغوي في الخطاب الشعري المتأسلب؛ لأنّ "الكلمة الداخلية تقابل الكلمة المنطوقة، أو الفكرة الذهنية لشكلها الخارجي، أو للآخر ... وظاهرة تمثيل الكلام للفكر الداخلي ... بجعل الذاكرة تتعرف على هذا الداخل من كيفية وصف الخطاب اللساني للفكر"(2).

يختلف تركيب النسق اللغوي الشعري باختلاف سياق الكلام والموقف الشعري الذي يكون المبدع بإزائه، فيرسل عبارات لغوية تنزاح عن المألوف، وتصوّر واقع الحال وتعكس ملمح الفكر والرؤية، مع مراعاة مقتضى أغراض الكلام، وما يصاحب ذلك من معان تكشف عن تجارب ذاتية وظلال وجدانية. "وهو ما نقصد به تلاؤم حالة الإنسان التي تمكّنه من القيام باختيار ما يوحي به اللفظ وفق ما يتلاءم مع ما هو فيه من حالات نفسية"(3).

إنّ المتلقي ـ حقيقي أو افتراضي ـ يرصد أصداء تموّجات الذات المبدعة بين حتمية التفكير وخيارات التعبير، مسترشدا في ذلك بأساليب اللغة التي تتشكّل في المسارات السياقية المتنوعة للكلام. واللغة العربية تحكمها وحدات أساسية لا يستقيم اللسان إلاّ بها ولا

(1) منذر عيّاشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص(101/100).
(2) معمر حجيج: استراتيجية الدرس الأسلوبي (بين التأصيل والتنظير والتطبيق)، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، سنة(1428هـ/ 2007م)، ص30.
(3) لطفي فكري محمد الجودي: النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا، ص174.

يفهم المنطوق الكلامي إلاّ بحسن اختيار تركيبها ودقّة توظيفها، وقد لخّصها الدارسون في ثلاثة أصناف هي: الأسماء ← الأفعال ← الحروف: **[البسيط]**

وَكُلُّ قَوْلٍ إِذَا قَسَّمْتَهُ انْقَسَمَا   لاِسْمٍ وَفِعْلٍ وَحَرْفٍ ثَالِثٍ لَهُمَا
فالاسم لفظٌ يدلُ السامعينَ له   على حقيقةِ معنىً وقْتُهُ انْبَهَمَا
والفعلُ لفظ يدلُّ السامعين لـه   على حقيقةِ معنىً وقتهُ انفهمَا
والحرفُ لفظٌ يدلُّ السامعين على   معنىً، ولكنّه في غيره فُهِمَا[1]

من هذه الأقسام الثلاثة يتشكل الكلام ويتم التواصل بين الأفراد والجماعات وعليها يقوم الإبداع والتأليف في مختلف الخطابات الأدبية، ولكل قسم منها دور وخصوصية في النسق الكلامي سواء كان ظاهرة بارزة أو ملمحا خفيا متسترا.

فمهما حاول الكاتب أو المبدع التنويع في التركيب والتغيير في مواقع أقسام الكلمات داخل التركيب؛ فإنّ كل قسم منها داخل السياق له مكوّن خاص، ودور يلعبه ووظيفة يؤدّيها من أجل تكثيف الدلالة وتوضيح العبارة وإيصال الفكرة وتحقيق الغاية من أي خطاب، وكل ذلك داخل إطار متكامل المبنى والمعنى، يحافظ كل مكوّن فيه على خصوصيته الذاتية ويعمل في الوقت ذاته ضمن نظام المجموعة أو الإطار أو الكل.

أ ـ الجمل الاسمية:

عرّف اللغوي الناقد الرماني الاسم بأنه: "كلمة تدلّ على معنى من غير اختصاص بزمان دلالة البيان"[2]. ويظهر من هذا التعريف بأن الاسم يختلف عن الفعل لعدم اختصاصه بزمان، ويأتي في الكلام من أجل التوضيح والإبانة، وبذلك يبتعد عن التصريف مع الضمائر، أو التحوّل في الدلالة والشكل مع تحوّل الأزمنة الثلاثة، وهنا تظهر قيمته في الكلام، حيث يجسّد المعاني الراسخة والمواقف الثابتة.

وحدّد حسّان تمّام أنواع الأسماء في الكلام عموما، حين عرّف الاسم بأنّه "ما دلّ على طائفة من المسمّيات الفرعية كالأعلام والأجسام والأعراض والأحداث والأجناس وما صيغ للدلالة على زمان أو مكان أو آلة كما يشمل المبهمات والمصادر"[3].

---

(1) حازم القرطاجني: الديوان، ص125.
(2) أبو الحسن على بن عيسى بن علي الرماني: كتاب الحدود في النحو وكاتب منازل الحروف، دت، دط، ص4.
(3) تمّام حسّان: الخلاصة النحوية، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط2، سنة (1425هـ/2005م)، ص40.

قدّم الشاعر حازم القرطاجني مواصفات الاسم في منظومته النحوية، والتي يقول فيها: **[البسيط]**

فالاسم متفقٌ لفظا ومختلفٌ معنىً، لذلك بالإ عراب قد وسما(1)

فمن هذا البيت الشعري التعليمي، يفهم أن مدلولات الأسماء تختلف باختلاف حركتها الإعرابية أي موقعها في السياق وقوة دلالتها فيه، ومركزها التركيبي داخله. "فالاسم أصل للفعل، فاللفظ <<حجر>> أصل للفعل: استحجر، ومن أجل ذلك كان الاسم أخف منه، لأنه أصله ولأنه أقلّ دلالة منه"(2).

فالاسم بمدلوله اللغوي"هو ما دلّ على مُسمّى، وفي اصطلاح النحويين هو: كلمة دلّت على معنى في نفسها، ولم تقترن بزمان، نحو: محمد، وعليّ، ورجل، وجمل، ونهر، وتفّاحة، وليمونة، وعصا، فكل واحد من هذه الألفاظ يدلّ على معنى، وليس الزمان داخلا في معناه، فيكون اسما"(3).

يرى بعض النحاة "أن الأسماء نقيض الأفعال، فالأصل فيها ألاّ تعمل، لأنّ الإعراب خاصة بها، وهذا يعني أنها معمولات لا عوامل، ولكن بعضها أشبه بالفعل فعمل عمله، وبعضها الآخر ضمن معنى الحرف أو ناب عنه فعمل عمله، والضرب الأوّل في رأيهم أقوى من الثاني لأن الفعل أقوى العوامل"(4).

فمن ناحية التموقع في المكوّن السياقي والقدرة على توجيه مؤشّرات الخطاب اللغوي، الاسم المرفوع هو الأقوى، ثم يليه الاسم المنصوب، وبعدهما يأتي الاسم المجرور، ولكل منه دور وفاعلية أسلوبية تتحدّد وفق اتجاه غايات الخطاب ومولّداته الإبداعية: **[البسيط]**

وعـاملُ الرّفـعِ قَدِّمْـهُ ومنـه إلى عوامل النصبِ والخفضِ انقلِ القدما(5)

(1) حازم القرطاجني: الديوان، ص125.
(2) محمد خير الحلواني: أصول النحو العربي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2011م، ص105.
(3) محمد محي الدين عبد الحميد: التحفة السنية بشرح المقدمة الآجرومية، ص7.
(4) محمد خير حلواني: أصول النحو العربي، ص161.
(5) حازم القرطاجني: الديوان، ص126.

التقديم هنا يقصد به القوة المركزية والطاقة التأثيرية التي ينهض بها الاسم في السياق الكلامي، وتحدّد حسب موقعه الإعرابي الذي تدلّ عليه علامات أو حركات الإعراب التي تظهر في آخره، إذا كان الخطاب مكتوبا، وتنطق صوتا إذا كان الخطاب يلقى سماعا.

والاسم "يعرب بحسب موقعه في الجملة، فهو إمّا أن يكون مرفوعا، وإمّا أن يكون منصوبا وإمّا أن يكون مجرورا، غير أنه لا يكون مجزوما، لأن الجزم خاص بالأفعال. كما أن الجر خاص بالأسماء فلا جزم في الأسماء ولا كسر في الأفعال"[1].

نوّع الشاعر حازم القرطاجني في توظيف الأسماء بين المرفوع والمنصوب والمجرور، ترجع تلك الاختيارات، إلى طبيعة مزاجه النفسي ومختلف الأحوال التي كان عليها لحظة الإبداع، والخواطر والمواقف والأفكار التي استدعت النظم والإبداع. فينشئ كلاما مطبوعا بتلك المميزات والخصائص، مصبوغا بمجموعة من الظواهر الأسلوبية تجعله يتميّز عن غيره، وذلك ما يبرز درجة الاختلاف بين تجارب الشعراء وجمالية القصائد وتفاوتها الفنّي حتى في ديوان الشاعر نفسه.

1 ـ الأسماء المرفوعة:

لقد حضرت الأسماء في شعر القرطاجني، بنسب متفاوتة من حيث الحركات الإعرابية وحظيت الأسماء المرفوعة بأضعف نسبة، حسب العيّنات التي أجريت عليها العملية الإحصائية فقد قدّرت نسبتها بـ:(**23,22٪**). و"المرفوعات سبعة، وهي: الفاعل والمفعول الذي لم يسمّ فاعله، والمبتدأ، وخبره، واسم كان وأخواتها، وخبر إنّ وأخواتها، والتابع للمرفوع، وهو أربعة أشياء: النعت، والعطف، والتوكيد، والبدل"[2].

يقرّ النحويون بأنّ الاسم المرفوع عمدة الجملة العربية؛ لأنه إذا حذف من الكلام اضطرب السياق، وانتفت الدلالة. ففي الخطاب الشعري يعتبر الاسم المرفوع محور السياق التعبيري، ونقطة ارتكاز حقيقية في العملية الإبلاغية والتواصلية بين المبدع والمتلقي.

و"الاسم المعرب يقع في ثلاثة مواقع: موقع الرّفع، وموقع النّصب، وموقع الخفض ولكل واحد من هذه المواقع عوامل تقتضيه... وبدأ بذكر المرفوعات، لأنها الأشرف"[3].

---

[1] إبراهيم قلاتي: قصة الإعراب، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر،سنة 2006م، ص8.
[2] محمد محي الدين عبد الحميد: التّحفة السّنّية بشرح الآجرومية، ً60.
[3] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

أمّا في فنّ النظم الشعري "فمن القواعد التي وقف عندها المهتمون بالشعر، والتي يحتاجها المفسّرون ضرورة التعرف على الفروقات الموجودة بين الخطاب بالاسم والخطاب بالفعل، ذلك أنّ دلالة الاسم ترتبط بالحقيقة دون التّقيّد بزمانها، عكس الفعل الذي يعكس الحقيقة والزمان معا، فقولنا: (**محمد منطلق**) لا يفيد إلاّ حقيقة واحدة هي: انطلاق محمد، دون معرفة وقته، بخلاف (**انطلق محمد**) الذي يفيد انطلاقه في زمن معيّن"[1].

لذا يمكن التنويه بشيء مهم هنا هو: أنّ ورود الأسماء المرفوعة في شعر القرطاجني بهذه النسبة القليلة، لا يرجع لقلّة أهميتها في الكلام، بل قوتها التأثيرية والفاعلة في سياق اللغوي هي التي جعلتها تكتفي بهذه النسبة، وهي من ناحية المعنى أكثر تأثيرا وأقوى فاعلية في المنطوق الشعري: [**الطويل**]

إمـامُ هدىً عدلٌ بِهِ اللهُ نـورهُ ... أتمَّ وأبـدى سرَّهُ بعدَ إخْـفَاءِ

هوَ المالئُ الآفاقَ عدلاً به خلتْ ... قُلوبُ البـرايا من تَعادٍ وشَحْناءِ

غَدَتْ باسمهِ واسميْ أبيهِ وجدِّهِ ... منابِـرُهَا تزهو بأفضلِ أسمـاءِ

بآل حَفْـصٍ عـلا علمُ الهُدَى ... وَطـالتْ مباني كلِّ مجدٍ وعلياءِ

همُ رحمـاءُ للمطيع وهمْ ذوو ... قلوبٍ على العاصِ غلاظٍ أشدّاءِ[2]

استهل الشاعر هذا المقطع بخبرين مرفوعين (**إمام هدى**) و(**عدل**) لمبتدإ محذوف يقدّر بضمير الغائب (**هو**) يعودون جميعا على الخليفة الحفصي. ويواصل المبدع نظمه الشعري بجملة فعلية (**الله نورَهُ أتمّ**) تأخّر فعلها وتقدّم الفاعل والمفعول عليه إجلالا وإقرارا، وقد ربط بين الجملتين بشبه الجملة الحرفي (**به**) للتخصيص، ليؤكدّ أن مُلْكَ الخليفة الحفصي بتوفيق من الله عز وجلّ.

ثم يسترسل في قوله بحرف استئناف (**الواو**)، وقد وردت في الشطر الثاني من البيت بعد (**الواو**)، جملة فعلية (**أبدى سرّه بعد إخفاء**) لإظهار قدرة الخالق سبحانه وتعالى المطلقة في تدبير شؤون الخلق.

---

[1] عبد النبي هماني: جمالية تحليل الخطاب، ص175.
[2] حازم القرطاجني: الديوان، ص3.

يقول صاحب الإتقان في (قاعدة: الخطاب بالاسم والخطاب بالفعل): "الاسم يدل على الثبوت والاستمرار، والفعل يدل على التجدّد والحدوث، ولا يحسن وضع أحدهما موضع الآخر"[1].

يواصل القرطاجني سرد صفات الممدوح مع بداية البيت الثاني بجملة اسمية (**هو المالئ الآفاق عدلا**) ليعزّز منصب الخليفة بخصاله العادلة التي نزعت من قلوب الرعية الشحناء والعداوة، فأصبحت المنابر تهفوا باسمه وأسماء أجداده ذكرا ودعاء، حين رفرف علم الهدى والحق وازدهرت حواضر العز والمجد، في أرجاء دولة الحفصيين. ذلك ما أكدته الأسماء المرفوعة (**منابرها، علم**) في البيتين الثالث والرابع.

ليختم في البيت الأخير من هذا المقطع بإبراز سياسة حكم الحفصيين التي تقوم على الحزم والرأفة (**هم رحماء للمطيع**) و(**هم ذوو قلوب على العاص غلاظ أشداء**) مستغلا إمكانات طاقة اللغة في التكثيف الدلالي والإيحائي، الذي تنهض به الجمل الاسمية الدالة على الثبات والرسوخ، مركّزا على مكوّن الأسماء المرفوعة في توجيه مؤشّرات دلالة الخطاب الشعري.

منه فإنه يمكن استنتاج "أنّ الاسم مشعر بالثبات والدوام على حال على واحدة، وعدم الارتباط بزمان معيّن، بخلاف الفعل الذي يفيد التّغيير وما يشعر به من تجدّد، حيث إنه أكمل وأتم في الإخبار"[2].

لمّا كان الإخبار ضالّة المتلقي، وهدفه المرجو من الرسالة الأدبية، مهما كان نوع الخبر جمالي غائي براغماتي فنّي أخلاقي، أدبي أو حكمي، فإن محور التواصل بين المبدع القارئ، يجب أن يشتمل على ما هو أقوى في الإبلاغ وأدلّ في الإثبات، وذلك في الأسماء أدقّ وأبْيَنُ، يقول فخر الدين الرازي: "وإذا عرفت ذلك فنقول: إنْ كان الغرض من الإخبار الإثبات المطلق، غير المشعر بزمان، وجب الإخبار بالاسم"[3].

مازال القرطاجني يمدح أميره ويذكّره بفتح جزيرة الأندلس، فيقول: **[الكامل]**

في كلِّ يـومٍ تنتَحِيـك بشـائرٌ   وصنـائـعٌ مربـوبـةٌ ومـواهبُ

---

[1] أبو بكر جلال الدين عبد الرحمن السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، ص420.

[2] عبد النبي هماني: جمالية تحليل الخطاب، ص174.

[3] أبو عبد الله محمد بن عمر، فخر الدين الرازي: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تح: بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، سنة 1985م، ص156.

وأجلّـها صنعٌ حبـاك بفضـلِهِ واختصَّـكَ اللهُ الكـريمُ الـواهبُ
فتحٌ لك الإقـبالُ منهُ، وللعدا مقلـوبُهُ حتـمٌ عليـهم واجـبُ
أعطاك إقليدَ المغاربِ، فافتتح سعدٌ يُـؤازرهُ حُسَـامٌ قـاضِبُ
فالغربُ بـاب فتـوحِهِ مُتفَتِّحٌ لكَ، لم يُعقْ عنه سُعودَكَ حاجبُ(1)

يواصل الشاعر مدحه للخليفة الحفصي في هذا المقطع مؤكدا أن أعظم خصلة حباه الله بها هي: فضله عليه ومواهبه (**وأجلها صنعٌ حباك بفضله واختصك اللهُ الكريمُ الواهبُ**)، حيث جعل البشائر في كلّ يوم تقصده، مُحمّلة ببدائع الصنائع المتقنة والمواهب القيّمة، بعدما وفّقه لتحقيق الفتح المبين، (**فتح لك الإقبال منه، وللعدا مقلوبه حتم عليهم واجب**).

فيكون على العدى حتما خيبة وخسارة وانهزاما وربّما موتا، ثم يغتنم الشاعر فرصة المدح، ليذكّره بمواصلة الفتح في بلاد المغرب مادام السعد يرافقه وحسامه مهنّدٌ ماض في العدو، فبعدما دانت له بلاد المغرب عسى أن تطال فتوحه أرض الأندلس موطن الشاعر التي رحل عنها مجروحا يرتجي عزاء، آملا في العودة إليها معزّزا مكرّما (**فالغرب باب فتوحه متفتح لك، لم يعق عنه سعودَك حاجبُ**).

دلّت الأسماء المرفوعة التي تعج بها هذه المقطوعة (**بشائر، صنائع، مربوبة، مواهب، صنع، الإقبال، مقلوبه، حتم، واجب، سعد، حسام، قاضب، الغربن متفتّح، حاجب**) في معظمها على نبرة التحدّي والإقدام والصمود، وهي أوصاف تناسب حالات الرفع الذي إذا التصق بأوصاف شخص جعلته يقوم ويقف ويتحرك بثبات وحزم وعزم وذلك ما يلبّي رغبة دفينة ملحّة في الذات المبدعة الطامحة للتغيّير.

وردت تلك السماء نكرات إلاّ واحدا منها، تمثّل في كلمة (**الإقبال**) التي تختصّ بتحديد مسار الفتح الذي يرجوه الشاعر (**الفتح الأندلس**) دقةً ووضوحاً، أمّا باقي الأسماء المرفوعة التي وردت نكرة، فقد كانت وظيفتها تصبّ في مجال مفتوح للمعاني المتوخّاة منها، "لتفيد ضربا مبهما لا يبلغ كنهه، ولا يقدّر قدره"(2) من الإطلاق في المعنى والزيادة

(1) حازم القرطاجني: الديوان، ص14. مربوبة: قد أحسنت العناية بها. مقلوب <<فتح>> هو <<حتف>> أي موت. حاجب: حاجز ومانع.
(2) أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري: الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تح: الشيخ عادل أحمد عبد الموجود، والشّيخ علي محمد معوّض، وفتحي عبد الرحمان حجازي، مكتبة العبيكان، الرياض، ط1، سنة (1418هـ/1998م)، ج1، ص160.

في الإيحاء. يقول ابن السراج في النكرة: "كل اسم عم اثنين، فما زاد فهو نكرة، وإنما سمي نكرة من أجل أنك لا تعرف به واحدا بعينه إذا ذكر"[1].

بقي القرطاجني يتفنّن في مدحياته، ليحطّ الرحال هذه المرّة في رحاب أحد حجّّّّّّّاب البلاط الحفصي، الذي لم يبخل عليه بالعطايا والصلات، فيقول: **[الكامل]**

فَسعِدْتُ بابن سعيدٍ الأعلى أبـي   عبد الإلـه ونلت ما أنا أرتجي

الحـاجبِ الأعلى الـذي مُذْ فَتَّحَتْ   يُمْنـاهُ أَبْـوابَ المُنَى لم تُرْتَجِ

ذخـرُ الإمـامِ المجتـبى وعيـاذُهُ   ومنيـرُ غَيْهَبِ كُـلِّ خَطْبٍ مدَّجِ

وأميـنُ سـرِّ مقـامِ حضـرَتِهِ إذا   ناجى النّصيحةَ مخلصاً فهو النّجِ

صبحُ الرّجا، بدرُ الدّجى، غيثُ النّدى   ليثُ الوغى، الماضي بكلّ مدجّجِ

بحرُ العلومِ الطـافحُ الطـامي الذي بِسِوَى نَفِيسِ الـدُّرِّ لم يتموّجِ

طودُ العلومِ الرّاسخُ الـراسي الذيبِسِوَى النجومِ الزُّهرِ لم يتَتَوَّجِ[2]

بعد ما عبّر الشاعر عن سعادته بالحاجب عبد الإله بن سعيد في البيت الأول والثاني من هذا المقطع، راح يسترسل كلامه في باقي أبيات المقطع الشعري، ليشيد بذكر مناقب ومثالب ذاك الحاجب، بسلسلة من الأخبار التي تعود على حاجب الإمام الحفصي المجتبى، الذي استنصر به الخليفة في شؤون دولته، وسلوكه مع الرعية، حيث يعطي كل سائل حاجته، ويفرج على السائلين كُرَبَهم، كما أنه أمين على حديث مجلسه، وحريص على كتم سرّ بطانته.

الدّافع على نظم هذه الأبيات هو الخليفة الحفصي نفسه الذي لا يردّ من قصده أو رجاه، حيث أصبح الحاجب ابن سعيد كالغيث لمن دعاه، جوّاد يرتجى نداه، ليث ماض في تحقيق مبتغاه، وما تقلّد ذلك المنصب وارتقى إلى تلك الدرجة إلاّ لسعة علمه الذي لا ينضبّ ورسوخ حكمته التي لا تنفد.

لإبراز تلك الصفات والمحامد، اعتمد الشاعر على مجموعة من الأسماء المرفوعة التي ترسخ تلك المواصفات في الممدوح، وكانت في شكل أخبار مضافة وهي كما يلي:

---

[1] أبو بكر محمد بن سهل بن السراج البغدادي: الأصول في النحو، تح: عبد الحسين فتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط3، سنة (1408هـ/ 1988م)، ج1، 148.

[2] حازم القرطاجني: الديوان، ص33.

(ذخر الإمام المجتبى، عياذه، منير غيهب، أمين سرّ مقام، صبح الرجا، بدر الدجى، غيث الندى، ليث الوغى، الماضي بكل مدجّج، بحر العلوم، الطافح الطامي، طود العلوم، الرّاسخ الراسي).

هذه الأخبار المضافة في عمومها عملت على إظهار محاسن الممدوح، بتكثيف دلالي وإيحائي ينهض به المركب الإضافي (**خبر + مضاف إليه**)، مجسّدا دور الحاجب في بلاط الخليفة وسياسته مع الرعية، **"**وقد اهتدى النحويون إلى تفسير هذه الظاهرة تفسيرا مقنعا لا تمحل فيه، فالاسم في اللغة العربية أكثر تحمّلا للمعاني المتنوعة في التركيب، فهو الذي يعبّر عن الإسناد، والمفعولية، والغاية، والزمان، والمكان، والهيئة، والتفسير، والتأكيد، والاستثناء...**"**[1].

وريثما ينتهي القرطاجني من مدحياته، يعود إلى طيفه العتيد الذي بقي يلازمه طوال حياته، فيتذكّر أرض الوطن ومسقط الرأس <<مرسية>> بأرض الأندلس: **[المنسرح]**

بِجنّةِ الأرضِ همتُ يا صاحِ   فليس عنها الفؤادُ بالصّاحِ
تلك محلُّ النُّهور مرسيةٌ   موطِنُ أُنْسِي ودارُ أفْرَاحِي
مُرْسِيَ كم نـاعمٍ وكم جذلٍ   بين الريّـاحينَ فيكِ والرّاحِ
هابطةُ النّهرِ منكِ أذكُرُها   من شطٍ أعلاه جسرُ وضّاحِ
فكل حُسْنٍ ما بين قنطرتيْ   طبيـرة منـها وسبّـاحِ
سبعون ميلا كنّا نجول بها   بين جسـورٍ وبين أدواحِ[2]

يشرع في وصف مرابعها بأجمل الصفات وينعتها بأحسن النعوت، فهي الجنة التي لا يصحى الفؤاد عنها إذا فارقها، ومدينة مرسية التي تجتمع بها النهور (**تلك محل النهور مرسية)**، التي عبّر عنها ببنيتين تركيبيتين، الأولى اسم الإشارة (**تلك**) في محلّ رفع مبتدإ والثانية جسّدها البدل (**مرسية**)، وقد يرجع ذلك إلى بعده عنها، ورغم ذلك مازال يعتبرها موطن سعادته ودار أنسه وظّف خبرين مضافين متتاليين (**موطن أنسي، دار أفراحي)** لمبتدإ محذوف يقدّر حسب السياق بمسقط رأسه <<**مرسية**>>.

---
[1] محمد خير حلواني: أصول النحو العربي، ص147.
[2] حازم القرطاجني: الديوان، ص36.

ليزداد توتّرا، فيصرخ بملء فيه في البيت الموالي بنداء مرخّم **(مرسيَ)**، يسهّل النطق الصوتي ويزيد في سرعة النظم، ويخفّف من وقع ذاك الاسم في نفس الشاعر. ليطرح بعدها استفهام غير حقيقي، بكم الخبرية **(كم ناعم، كم جذل)** والتي تفيد الكثرة والعدد، مبرزا ما كان فيها من طيب العيش وحسن طبيعتها، فيشرع في ذكر مرابعها وطبيعتها الفتّانة **(هابطة النهر منك أذكرها من شط أعلاه جسر وضّاح، فكل حسن ما بين قنطرتي طبيرة منها وسبّاح، سبعون ميلا كنّا نجول بها بين جسور وأدواح)**.

لقد كانت مدينة مرسية باعثا وجدانيا ومصدر إلهام للشاعر في نظم القصيدة إن لم تكن شبحا يطارد الكرى عن جفنه، يتسلّ على خلده أينما حلّ، إنه وحي المكان الذي يكشف عن علاقة الإنسان بالأرض **(مسقط الرأس)**، والوشائج التي تشده إليه مهما ابتعد واغترب عنه، **"**فالشاعر المتشوّق ـ يوظّف الوصف واسطة ـ موضوع الشوق. فالعلاقة ثلاثية، والواسطة يختلقها الشاعر، لاستحالة تحقيق رغبته، وهي الاتحاد بالموضوع (الوصول إليه) على مستوى المكان، أو إعادة الموضوع (الرجوع إليه) على مستوى الزمان، فالواسطة عنصر أساسي لتحقيق التوازن النفسي وربط الصلة المقطوعة بين الذات والموضوع وعقد الحوار وإحداث التقابل بين المتباعدات**"**[1].

وقد كانت اختيارات القرطاجني للتراكيب النحوية، **(أخبار في شكل مركب إضافي)** تنبع من الكوامن النفسية التي جثمت على فؤاده لحظة الإبداع، مجسّدة وفاءه لوطنه وإخلاصه لأرضه وتعلقه بعشيرته. ولم يكتفي القرطاجني بوصف طبيعة الأندلس فحسب بل طال خطابه إلى من يسكنها، ليمتدّ إلى وصف الغواني: **[الكامل]**

ما العيشُ إلاَّ ما نعِمْتَ بهِ وما عـاطـاك فيه الكأسَ ظبيٌ أدعجُ

ممَّنْ يرُوقُكَ منهُ ردفٌ مُردفٌ عَبْلٌ وخصرٌ ذو اختصارٍ مُدْمَجُ[2]

فلمّا تذكّر الشاعر الأندلس ومرسية، استوقفته نسوتها الحسان بجمالهنّ الفتّان وقدودهن المتقنات، فعبّر عن رغد العيش بجوارهنّ، ولحظات السعادة، التي ينعم بها معهن **(ما العيش إلاّ ما نعمت به)**، معتمدا على أسلوب المُخاطب كمعادل ينوب عن الذات. وأنت تحتسي كؤوس الراح من أيديهنّ، تأخير الفاعل عن المفعول **(وما عاطاك فيه الكأس ظبيٌ**

---

[1] فاطمة طحطح: الغربة والحنين في الشعر الأندلسي، ص291.
[2] حازم القرطاجني: الديوان، ص29.

أدعجُ) وإذا نظرت إليهن رأيتهن مضبّرات ممكورات يتمايلن في مشيهنّ تسبيك قدودهن المتقنات، انحصار المفعول في الضمير المتصل بالفعل وتأخير الفاعل بينهما شبه الجملة الحرفي للتخصيص (**ممن يروقك منه ردف مردف عبل وخصر ذو اختصار مدمج**).

وهذا الأسلوب الشعري قد يؤوّل على عدّة وجوه منها: حياء الشاعر أحجمه عن التصريح بذاته، فنسب الخطاب إلى مُخَاطَبٍ افتراضي، لاتصال الضمير (**كاف الخطاب**) المفعول به بالفعلين (**عاطاك، يروقك**)، وضمير الفاعل المُخَاطَب في الفعل (**نعمْتَ**)، كما يمكن قراءته من زاوية أخرى وهي دعوة القارئ للمشاركة في العمل الإبداعي والتّوحّد مع الذات المبدعة في الموضوع والشعور والإحساس.

أمّا تكثيفه للأسماء المرفوعة الفواعل والصفات (**ظبيٌ أدعجٌ، ردف مردف، عبل، خصر**) للإلمام بوصف المعشوق وإعطائه مساحة أكبر داخل هذا المشهد الغزلي المؤثر في إحساس السامع أو القارئ.

وبعد ما يستفيق الشاعر من براثن الماضي الجريح، يجد نفسه في حاضر لا ملجأ له فيه إلاّ لله عزّ وجلّ، فيسترسل في التسبيحِ: **[البسيط]**

سبحـانَ منْ سَبّحَتْهُ الشُّهُبُ والفـلكُ — والشمسُ والبدرُ والإصباحُ والحلكُ
واللُّـوحُ والقلـمُ العلـويُّ سبَّحَـهُ — واللوحُ والعرشُ والكرسِيُّ والملكُ
والأنـسُ والجِـنُّ مـازالت تسبِّحُهُ — والوحشُ في بيدِها والطّيرُ والسّمكُ
سبحان من لم تغبْ عنه الغيوبُ ومنْ — له على الغيبِ سرٌّ ليس ينتـهكُ
لم يشتـرك معـه في علمـهِ أحـدٌ — وُجُودُهُ فيه كلُّ الخلـقِ مشتـرِكُ
سبحانَ من عجزتْ عنه العقولُ فلم — تدركهُ والعجـزُ عن إدراكِهِ دَرَكُ(1)

استهل هذا المقطع بمفعول مطلق (**سبحان**) مردفا باسم موصول (**مَنْ**) يعود على الله عزّ وجلّ الذي تسبح له (**الشهب، الفلك، الشمس، البدر، الإصباح، الحلك**). وهي كلها فواعل تدل على استمرارية التسبيح وعدم انقطاعه، وتربط بينها الواو التي تدل على الجمع، وهذا يعني أن كل ما في الكون يسبّح لله تعالى، وتلك الأسماء المرفوعة التي وظّفها الشاعر تعود على الكواكب السّيارة.

(1) حازم القرطاجني: الديوان، ص85.

ثم يسترسل في ذكر المسبّحين لله تعالى من مخلوقاته **(واللوح والقلم العلويّ سبّحه)** خبر جملة فعلية **(سبحه)** لمبتدأين **(اللوح والقلم)**، بعدها مبتدآت معطوفة **(واللوح والعرش والكرسيُّ والملك)** أخبارها جمل فعلية محذوفة تقدّر بالجملة الفعلية: **(سبّحه)** تتضح منها حتمية التسبيح على المخلوقات للخالق من حول عرشه. ثم ينزل إلى الأرض فيذكر المخلوقات التي تسبحه في البرّ والبحر دون انقطاع **(والإنس والجن مازالت تسبّحه والوحش في بيدها والطّير والسمك)**.

ليصل في الأخير مسبّحا إلى ذكر صفات الذات الإلهية وقدرتها **(سبحان من لم تغب عنه الغيوب ومن له على الغيب سرّ ليس ينتهك، لم يشترك معه في علمه أحد، وجوده في كل الخلق مشترك، سبحان من عجزت عنه العقول فلم تدركه والعجز عن إدراكه درك)**.

فلا يكاد يفرغ القارئ من هذه الأبيات حتى يحس بأنه أمام أحد المتكلمين البارزين يحدثه عن صفات الله تعالى، يرجِّعُ فواعل التسبيح كلها إلى مسند الجملة الفعلية **(سبّحته)** والضمير يعود على المولى عزّ وجلّ. وهذه المرفوعات حتى وإن كانت تعرب مبتدءات إعراب نحو، فإنها من حيث المعنى السياقي تنهض بالفاعلية؛ لأنها مصادر مثل: **(وجود، درك)**، وهي في هذا المقطع تعود على فعل التسبيح، وتنهض بمعاني الابتهال والتهليل.

وبهذا العرض التحليلي قد يفهم المتلقي قلة نسبة حضور الأسماء المرفوعة في خطاب حازم الشعري؛ لأن الاسم المرفوع ينهض بفاعلية استراتيجية في الخطاب اللغوي العربي الفصيح، والشعر منه خاصة، والكلمات التي من حوله في السياق تأتي لتتم معناه وتكمل دلالته، فيصبح كالنواة التي تدور حولها الجزيئات أو كالجذع الذي تتفرع منه الأغصان، و"علم النحو في أية لغة عالمية لا يستهدف غير تحليل التركيب، واللغات المشهورة - ربما في غيرها أيضا- يُلاحظ نمط واحد من نظام الجمل، ففي كل منها لفظان تمثل العلاقة بينهما أساس التركيب ومحوره، ثم تأتي الألفاظ الأخرى لتوضح جزءا من أجزاء هذه العلاقة. وقد سمّى العرب هذين اللفظين مسندا ومسندا إليه، وسمّوا ما يفضل عليهما في التركيب فضلات"[1].

---

(1) محمد خير حلواني: أصول النحو العربي، ص(182/181).

لذلك لا يحتاج الاسم المرفوع إلى الكثرة في السياق والتكرار في الكلام، وحين يكثف حضوره يكون القصد منه التنوع والتعدّد، وليس القصور والعجز على النهوض بالمعنى والدلالة في التركيب اللغوي، وذلك ما حدث في مقطع التسبيح السابق.

2 ـ الأسماء المنصوبة:

كانت نسبة حضور الأسماء المنصوبة في ديوان القرطاجني حسب الدراسة الإحصائية تقدّر بـ: **(28,74٪)**، وهي نسبة أكثر من نسبة المرفوعات بقليل. ويقدّر علم النحو العربي عدد المنصوبات بخمسة عشر نوعا، وهي: "المفعول به، والمصدر، وظرف الزمان، وظرف المكان، والحال، والتمييز، والمستثنى، واسم لا، والمنادى، والمفعول لأجله، والمفعول معه، وخبر كان وأخواتها، واسم إنّ وأخواتها، والتابع للمنصوب، وهو أربعة أشياء: النّعت، والعطف، والتوكيد، والبدل"[1].

وتعمل على تكملة معاني الأسماء المرفوعة وجوبا أو تقديرا وفق علاقة تلازمية تعدّ عاملا أساسيا في السياق اللغوي الذي تتشابك علاقاته في تكوين الخطاب، وبحذفها من السياق، يحدث اختلال في المعنى وقصور في الدلالة، ويرى ابن جني في باب شجاعة العربية أن الانزياح التركيبي الذي يطرأ على الجملة العربية، هو من قبيل حذق أصحابها ومرونتها، "وأن معظم ذلك هو الحذف، والزيادة، والتقديم، والتأخير، والحمل على المعنى، والتحريف. وقد حذفت العرب الجملة، والمفرد، والحرف، والحركة. وليس من ذلك إلاّ دليل عليه. وإلاّ كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب في معرفته"[2].

وقد وظّف القرطاجني الأسماء المنصوبة باختلاف أنواعها في خطابه الشعري توظيفا أسلوبيا جماليا، تستحق التّوقّف على مكوّناتها التركيبية والوظيفية في سياق الجمل الشعرية، واكتشاف فعاليتها في بنية قصائد الديوان.

يقول حازم في الأمير الحفصي محمد: **[الكامل]**

ملكٌ كسى الإسلامَ ثوبَ نضارةٍ   بظبا أطاحت كفّهُ أعداءَها

ومضتْ عَزائِمُهُ إلى أعدائهِ   صدقاً فأمضى المرهفاتِ مضاءها

كمْ ذَلّلَتْ عرباً وعجماً خيلهُ   إذ ظلّلتْ بِعُجَاجِهَا صَحْرَاءَهَا

---

(1) محمد محي الدين عبد الحميد: التّحفة السّنية بشرح المقدمة الآجرّومية، ص98.

(2) ابن جنّي: الخصائص، ص243.

تذرُ الجماجمَ إن عصتْ مثل اسمها وتديرُ في أرجائِها أرحاءها(1)

اشتملت هذه المقطوعة على مجموعة من الأسماء المنصوبة منها المفعولات **(الإسلام، ثوب، المرهفات، عربا، عجما، صحراء، الجماجم، أرحاء)** الخاضعة لمجموعة من الأفعال تعود الملك وخصاله وعدته الحربية، وتعكس في مجملها ما قدمه الأمير الحفصي للإسلام وما قام به من فتوح البلدان واسترداد التخوم.

وقد عبّر الشاعر عن القوة التي يمتلكها في الحرب، والحماسة في نصرة الإسلام بـ**(كم)** الخبرية التي تفيد الكثرة والعدد، والمتبوعة بجملة فعلية **(ذلّلت عربا)**، بعدها اسم معطوف بالواو **(وعجما)**، والمعطوف مثل المعطوف عليه في الموقع النحوي الإعرابي ويعمل عمله في السياق الدلالي والوظيفي.

وهذا الاتجاه في قراءة النص الشعري، لا يركز على ظواهر عنوان المبحث فحسب، بل ينظر إلى مكوّن الخاطب من منظور المؤشرات الثلاثة للكلام: الاسم والفعل والحرف، كي لا يبقى جانب يخفى من التركيب اللغوي، ويظهر الظلال الخفية للدلالة التي تستتر وراء المعطى اللغوي، "والجدير بالذكر أن مثل هذه العلاقات التي أتينا على عرضها في النقاط الثلاثة السالفة، تكاد لا تحصى عددا في الإنجاز اللغوي، غير أنّ ما يرقى بها إلى مستوى الظاهرة الأسلوبية هو أنّ حركة العبارة فيها داخلية أو ذاتية. ففيها يتتابع الكلام، ومنها يأخذ مبرّر امتداده"(2).

وقد وضّحت تلك المفاعيل في مراكز سياقات الجمل الشعرية معالم الدائرة الدلالية والمعنوية، التي يدور في فلكها مدح الأمير الحفصي، كما لونت محاورها بصفات الشجاعة حين البأس. وقد سبقتها في التركيب أفعال ماضية **(كسى، أطاحت، مضت، أمضى، ذلّلت، ظلّلت)** تفيد تحقّق النصر المؤكّد، ثم أردفها بفعلين مضارعين **(تذر، تدير)** ليجعل المتلقي يتفاعل مع المشهد ويتقرب من صور المشهد **(تذر الجماجم، تدير في أرجائها أرحاءها)**.

وبين المدح والتهنئة مازال القرطاجني ينظم قصائده في الخلفاء الحفصيين، حيث يقول في قصيدة هنّأ بها الخليفة المستنصر بعيد الأضحى: **[الكامل]**

يا نـاصرَ الدّينِ الذي آراؤُهُ في نصرة الإسلامِ تورِي أزندَا

---

(1) حازم القرطاجني: الديوان، ص8. ـ الجماجم: من معانيها الأقداح الخشبية أي تدع الجماجم فارغة أو مطرحة.

(2) منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص66.

إنّ المؤيِّدَ دينَهُ بكَ قدْ قضَى لكَ أن تكـونَ مظفراً ومؤيّدا
ومُمَكّـناً ما أردْتَ مُخيَّـراً ومُوفَّـقاً فيـما رأيت مسدّداً
ودُعاؤُنـا لكَ أن تدومَ مُهنأً ومُبشَّراً ومُنعماً ومُخلّـداً(1)

استهل هذا المقطع بنداء موجه إلى الخليفة الذي بحصافة رأيه، جعل السواعد تنصر الدين دون كَلٍّ أو عناء، وأسلوب النداء يجعل المتلقي يقبل على المتكلم في انتباه واهتمام، "أوَ لا تعلم أنّ الإنسان إذا عناه أمر فأراد أن يخاطب به صاحبه، ويُنْعِمُ تصويرهُ له في نفسه استعطفه ليقبل عليه؛ فيقول له: يا فلان، أين أنت، أرني وجهك، أقبل عليَّ أُحدّثك، أما أنت حاضر يا هناهْ. فإذا أقبل عليه وأصغى إليه، اندفع يحدّثه أو يأمره أو ينهاه أو نحو ذلك"(2).

وكذلك فعل القرطاجني في هذا المقطع **(إنّ المؤيّد دينه بك قد قضى لك)** فالله سبحانه وتعالى قد أيّد الخليفة بنصره، وقيّض له مؤيدين يظفرون بكلّ موقعة يقتحمونها **(أن تكون مظفرا ومؤيّدا)**، فيتمكن من خصمه بسداد رأيه وتوفيق ربه، ثم يختم الشاعر بدعاء دوام البشرى والسعادة والهناء لممدوحه.

لقد نوّع الشاعر في هذا المقطع من الاختيارات اللفظية المنصوبة بحسب المقتضى النحوي والمعطى النفسي اللّذين يتحكّمان في تركيب النسق الشعري، وبعد رصد ترتيبها في أبيات هذا المقطع الشعري، تبيّن أنها وردت وفق سلسلة التداعي المتنامية في خلد الشاعر، حسب الترتيب التالي: **(ناصر، أزندا، المؤيّد، دينه، مظفرا، مؤيدا، ممكّنا، مخيّرا، موفّقا، مسدّدا، مهنأً، مبشرا، منعما، مخلدا)**.

فرغم تباين مواقعها الإعرابية، وتباعد صيغها الصرفية، إلاّ أنها كوّنت حقلا دلاليا أسلوبيا بارزا ساهم في توضيح المعنى المرجو من الرسالة الشعرية المخصوصة بتهنئة الخليفة على نصره، في شريط لغوي دلالي متنام التركيب متكامل المعنى، وقد تضافرت فيه علائقيا، لتعكس الخصال والشمائل التي حازها الخليفة ومكّنته من النّصر.

وفي سياق التهاني أنشأ حازم في أميره الحفصي يهنّئه بفتح حمص الأندلسية ويحثه على استرجاع باقي ربوع الأندلس من الغاصبين الطغاة:**[الكامل]**

ورجـوا لأندلـسٍ وأهليـهَا بكمُ نصراً يدومُ على الزمـانِ مؤزّرا

---

(1) حازم القرطاجني: الديوان، ص41.
(2) أبو الفتح عثمان بن جنّي: الخصائص، ص218.

بعد الجزيرة نصرةً تفري بـها — أشلاءَ طاغيةِ النّصـارَى الأسبرا
أنت الحقيقُ بأن تلبِّي صوتَـها — وبأن تُريقَ لنصرها كأسَ الكرى
وبأنْ تَفُوقَ مُجِيبَ صوتِ زبطرةٍ — ويرُدُّ عصرُ هداك مُلْكَ الأعسرا[1]
بشّرْ بني حمـصٍ وأندلـسٍ بما — سيُعيدُ منها عامـرا مـا أقفـرا
فلقد تضمّنَ نصرَها ملـكٌ به — أحْيَا لَهَا اللهُ الرجاء وأنشـرا[2]

وهو يقول أن الأندلس وأهلها يأملون في مواصلة الفتح حتى لا تبقى للطغاة عليها باقية، كما فعل الخليفة العباسي المعتصم بالله حين لبّى صوت المرأة التي استنجدت به عندما اعتدي عليها ببلاد الروم (**زبرطة**)، وهذا استشهاد تاريخي يبثّ روح العزة في نفوس المسلمين ويشحذ هممهم، ثم ينتقل بعدها إلى زرع الأمل في نفوس أهل الجزيرة ببشرى فتوحات الحفصيين المتوالية.

وقد قامت هذه الفقرة على ثنائية ضدية قطباها (**الواقع/المأمول**) اللذان يشكلان دافعا أساسيا لنظم هذا الخطاب الشعري، وقد عكست الأسماء المنصوبة في سياقات المنطوق الشعري المتنوعة عن قطب الأمل المرجو من الخليفة الحفصي تجاه الأعداء: (**نصرا، مؤزّرا، نصرة، أشلاء طاغية، صوتها، كأس الكرى، مجيب، ملك، عامرا، نصر، الرجاء**)، وقد سبقها الفعل: (**رجوا**)، الذي يؤسس لسلسلة من المعاني مسكوت عنها وغائبة عن الحضور اللغوي، تقدّر سياقيا ويفهمها القارئ بالمفهوم المخالف للمنطوق الشعري. وقد كان يعيشها واقعا أهل الجزيرة في ديار الغربة أو تحت وطأة الصليبيين بها.

وهكذا يتعيّن أن هذه المقطوعة الشعرية "شبكة من الثنائيات الضدية التي تفرز باجتماعها داخل نفس السياق الشعري، رؤيا مفارقة يمثل فيها الواقع المحسوس (الكائن) طرفا سالبا، فيما يمثل الواقع المجرد (الممكن) الطرف الموجب المرغوب فيه من قبل ذات الأنا. وتفيد هذه المعاينة، أن الشاعر حينما يمارس صراعه مع الواقع، إنما يفعل ذلك من

---

(1) زبطرة مدينة بين ملطية وسميساط والحدث في طرف بلاد الروم، استولى عليه الروم من يد العرب، وسبيت فيه امرأة عربية صاحت: وامعتصماه!.. فخف المعتصم لنصرها، وإلى ذلك يشير أبو تمام بقوليه:

لبيّت صوتا زبطريا هرقت له — كأس الكرى ورضاب الخرد العرب

والبيت الثالث من قصيدة حازم أيضا يشير إلى ذلك بقوله:"وبأن تريق لنصرها كأس الكرى". والأعسر: هو عمر بن الخطاب رضي الله عنه، وفي كلمة <<ملك>> تجوّز فعمر ذو خلافة لا ملك، ولكن ربما كانت الكلمة في الأصل <<عدل>>.

(2) حازم القرطاجني: الديوان، ص52.

خلال اللغة التي تعمق المعرفة بالواقع عبر الإحساس الجمالي، ما دام ما ينتج عن الشعر من آثار، إنما مردّه إلى خصوصية الانفعال الذي يسقطه الشاعر على اللغة"[1].

ويمكن توضيح ثنائية المنطوق والمسكوت في جدول مع تحديد نوع العلاقة التي تربطهما وفق ما يلي:

المنطوق	المسكوت	نوع العلاقة
رجوا لأندلس وأهليها بكم نصرا	أهل الأندلس تحت وطأة الطغاة.	استلزامية، تكافئية.
أنت الحقيق بأن تلبّي صوتها	مسلموا الأندلس يستغيثون.	وجوبية، إلزامية.
بشّر بني حمص وأندلسٍ: سيعيد منها عامرا ما أقفرا.	قد أصبحت الأندلس خرابا دمارا، وأهلها مشرّدون.	الطموح والأمل في تغيير الواقع والحال.

وقد أشاد حازم بالخلافة الحفصية (**الملك يحيى**) مقرّا بأحقيتها في ذلك وكفاءتها في تسيير شؤون البلاد والعباد، بل هي من توفيق المولى عز وجل: [الكامل]

إنّ الخلائـقَ قد أرادَ صلاحَـها   ربٌّ أراهـا منـكُم أمـلاكَـها

علماءَها حكماءَها صلحـاءَها   سمحاءَها نجـحاءَها نسّاكَـها

أدركتمُ في العلـمِ كلَّ حقيـقةٍ   شأتِ العقولُ وأعجزتْ إدراكَها

أعطى الخلافةَ كفوَها الأوْلَى بها   ربٌّ بحقّك في الورَى أعطاكَها[2]

فالحياة في الجزيرة لا تصلح إلاّ إذا كانت تحت لواء الحفصيين الذين اشتملوا على كل صفات القيادة والحكم، كالعلم والحكمة والصلاح والسماحة والنجاح والنسك، نظرا لما حازوه من علوم كثيرة عجز عن إدراكها غيرهم (**أدركتم في العلم كل حقيقة**)، لذا خصّهم الله تبارك وتعالى بها.

ولما أورد الشاعر مؤكّدين في صدر البيت الأول (**إن، قد**) أراد الوصول بالخطاب إلى درجة من اليقينية يقنع بها المتلقي، وجلّ المفاعيل التي وردت في الأبيات (1، 2، 3) ظاهرة، وتعود على إرادة الذات الإلهية (**ربٌّ**) القادرة على كل شيء في هذا الوجود.

---
(1) محمد العياشي كنوني: شعرية القصيدة العربية المعاصرة، دراسة أسلوبية، ص154.
(2) حازم القرطاجني: الديوان، ص88.

"وينقسم المفعول به إلى قسمين: الأوّل الظاهر، والثاني المضمر. وقد عرفت أنّ الظاهر ما يدلّ على معناه بدون احتياج إلى قرينة تكلّم أو خطاب أو غيبة"(1).

كما قد يكشف سرد وتتابع الأوصاف والنعوت والمفاعيل عن علاقة الشاعر بالمخاطب التي تطبعها سلوكات معينة، تخضع لقوانين الحوارية الشعرية الذي تحدد مجال الالتقاء بين الحاكم والمحكوم في إطار العملية الإبداعية، وتحدّد منزلة الشاعر في البلاط الحفصي، ويمكن كذلك أن تتسع دائرة الحوارية الشعرية، لتصل إلى النمط الاجتماعي والاقتصادي والسياسي الذي كان يهيمن على تلك الحقبة التاريخية في دولة الحفصيين.

وقد لعبت دورا هاما الضمائر (**هو، هي، أنتم**) في توجيه عجلة الدائرة الحوارية وتحديد وظيفة الخطاب ومؤشّراته، فالأوّل يعود على الذات الإلهية، والثاني على الخلائق وعرش الخلافة، أمّا الثالث فيعود على الخلفاء الحفصيين. وذلك ما يذهب إليه رومان جاكبسون الذي يرى "أن الأساليب الشعرية إنما تختلف تبعا لاختلاف بنية الضمير التي تفرز في كل أسلوب وظيفة معينة، فالشعر الملحمي المقترن بضمير الغائب يسمح ببروز الوظيفة المرجعية، والشعر الغنائي المقترن بضمير المتكلم يرشح الوظيفة الانفعالية، بينما يؤدّي ضمير المخاطب إلى ظهور الوظيفة المعرفية"(2).

وحسب هذا الرأي فقد تحقّقت الوظيفة المرجعية والوظيفة المعرفية في خطاب حازم القرطاجني الشعري، وهما وظيفتنا مهمّتان جدّاً في شعر المدح.

وبعدما ينتاب الشاعر الفتور والوهن، يرجع إلى ربّه مسبّحا مهلّلا: **[البسيط]**

سُبحانَ من جعلَ الدنيا وصورتَها مثلَ الخيالِ سرَى والعيشَ كالحلمِ
سبحانَ من شاءَ أن يبلي الجديدَ بها كرُّ الجديدينِ من صُبْحٍ ومن ظُلَمِ
سبحانَ من جعلَ الأعمارَ بينها مقطوعةً مثلَ قطعِ الثّوبِ بالجَلَمِ
سبحانَ منْ جعلَ الدنيا محبّبةً ملتذّةً مع ما فيها من الألمِ(3)

(1) محمد محي الدين عبد الحميد: التّحفة السّنّية بشرح الآجرّمية، 100.
(2) محمد العياشي كنوني: شعرية القصيدة العربية المعاصرة، دراسة أسلوبية، ص(262/261). نقلا عن:
ROMAN JAKBSON : Assais de linguistique générale ; edition de Minuit ; 1963.Question De poètique ; collection poétique seuil paris 1973.p219.
(3) حازم القرطاجني: الديوان، ص99.

استهل هذه المقطوعة بمفعول مطلق لفعل محذوف تقديره (**أسبح**)، والمفعول المطلق لفعل محذوف يفيد التوكيد (**يؤكّد فعله**)، وبذلك يصبح لازما على المخلوقات مؤكّدا أمّا معنى الإطلاق هنا في هذا السياق الشعري، الذي اقترن بالخالق عزّ وجلّ في مقام التسبيح، فقد يعني أن الألسن مهما سبّحت ولهجت بالذكر والتعظيم لا تفي حقه في ما أولى من النعم، وقد جعل الشاعر أبيات القصيدة كلها تبدأ بمفعول مطلق (**سبحان**) حتى وإن اختلفت معانيها من بيت لآخر.

ففي البيت الأوّل من هذا المقطع تحدث عن صورة الدنيا التي تشبه السراب والعيش فيها إغفاء، وفي البيت الثاني تحدث عن تعاقب آيتي الليل والنهار على الأشياء لتبليها وتفنيها فتزول، وسلطة الدّهر من صنع الملك الجبّار الذي قدّر بها أعمار المخلوقات في الحياة الدنيا، التي أحبّها خلق كثير رغم ما فيها من نغص ونكد.

ويمكن تقسيم الأسماء المنصوبة الواردة في هذه المقطوعة إلى قسمين، فالأول المفعولات المطلقة (**سبحان تكرّرت أربع مرات**)، وتتعلق بتعظيم الذات الإلهية التي تستحق التعظيم المطلق والتسبيح المتصل، والقسم الثاني تنوع بين المفعولات والأسماء المعطوفة عليها أو الصفات المتعلقة بها، وتجسّد دائرة الزمان التي يعيش فيها الإنسان متقلّبا: (**الدنيا، صورتها، العيش، الجديد، الأعمار، مقطوعة، الدنيا، محبّبة، ملتذّة**) وتعود على فاعل واحد هو الواحد القهّار الذي يتصرف فيها كيف شاء.

3 - الأسماء المجرورة:

يقصد بالاسم المجرور في هذا المبحث كل اسم ينتهي بخفض (**الكسرة**) "والمخفوضات ثلاثة أنواع: مخفوض بالحرف، ومخفوض بالإضافة، وتابع للمخفوض"(1).

وقد كانت نسبة الأسماء المجرورة أكثر حضورا في شعر حازم إذ قدّرت بـ: (**43,89٪**) ويرجع ذلك لعدّة اعتابارت منها: كثرة حروف العطف والجر في خطابات حازم الشعرية التي استعان بها في توضيح المعاني وتحديد الدلالة، وكذلك لكون الخطاب الشعري عند حازم امتاز بملامح أسلوبية هيمن على عليها الأسلوب الخبري أكثر.

(1) محمد محي الدين عبد الحميد: التّحفة السّنّية بشرح الآجرّومية، ص124.

والاسم المجرور يُتمّ ويُقيّد ويُحدّد معنى الكلمة المنسوب إليها، في السياق اللغوي فينهض بالمعنى الذي نسب إليه، بواسطة الحروف أو الإضافة أو لكونه تابعا لمخفوض وذلك حسب الحالات المعبّر عنها، والتراكيب التي يأتي فيها.

و"إن جر الاسم بالإضافة هو سبب من أسباب ثلاثة أصيلة، كل واحد منها يوجب جرّه، أوّلها: جرّه بحرف الجر، وثانيها: جرّه بالإضافة، وثالثها: جره بالتبعية لمتبوع مجرور، كأن يكون التابع نعتا، أو معطوفا، أو توكيدا، أو بدلا، والمتبوع في كل تلك الحالات مجرور؛ فيجب جر التابع محاكاة له. وهناك سببان آخران للجر؛ أحدهما الجر على<<التّوهم>>؛ ومن صواب الرأي إهماله، وعدم الاعتداد به. والآخر الجر على<<المجاورة>>؛ والواجب التشدد في إغفاله، وعدم الأخذ به مطلقا"(1).

وإذا أراد المبدع أن يعبّر عن معنى ما باسم مجرور، يجب أن يضع في حسبانه خصائص عوامل الخفض السابقة، وخاصة في الأسماء المجرورة بحروف. وكذلك عليه أن يعي أن الاسم المجرور يتعلّق دائما بما قبله في المعنى والدلالة.

يقول حازم القرطاجني في إحدى قصائده متغزّلا: **[الكامل]**

فـإذا نظـرْتَ لطـرَّةٍ ولغـرّةٍ ولصفحةٍ منـهُ بـدتْ تتأجّجُ

أيْقَـنَت أنّ ثـلاثَـهنَّ ومـا غـدا   منْ تحْتِـهَا ينْـآدُ أو يتمـوّجُ

ليـلٌ على صبـحٍ على بـدرٍ على   غُصنٍ تحمّـلَهُ كَثيـبٌ رجرجُ

كـأسٍ ومحبـوبٍ يُظـلُّ بِلحـظِـهِ   قلبَ الخلِيِّ إلى الهوى يُسْتَدرَجُ

***

وأقولُ يا نفسي اصبري فعسى النّوى   بصبـاحِ ليـلٍ قُرْبَـها يتبـلّجُ

فترقّـبِ السـرّاءَ من دهـرٍ دجَـا   فالدّهـرُ من ضدٍّ لضدٍّ يخـرُجُ

وتَـرَجَّ فُـرجـةَ كُلِّ هـمٍّ طـارقٍ   فلِكُلِّ هَمٍّ في الزّمـانِ تَفَرُّجُ(2)

حاول الشاعر في هذه المقطوعة استجماع كل صفات الحسن والجمال للمحبوب فوظّف أسماءً مجرورةً، عملت على تشكيل دائرة الوصف وتسلسل المعاني التي اشتمل عليها بالتفصيل، فعبّر عن الوضاءة بـ: **(طرة، غرة، صفحة)** كشف عنها الضمير في لفظة

(1) عبّاس حسن: النحو الوافي، هامش الصفحة (8/7).
(2) حازم القرطاجني: الديوان، ص(30/29).

(منه) العائد على المحبوب، وكنّى على ما تبقّى من صفات حسّية، فأشار إليه بكلمة **(تحتها)**، مستغلاًّ في ذلك أدوات الطبيعة المجرّدة **(ليل على صبح على بدر على غصن)** جريا على عادة شعراء الأندلس في الوصف.

"وملازمة ذلك الثبوت المعنوي العام، للموصوف ودوامه؛ يقتضي أن يكون المعنى المجرد، الثابت وقوعه وتحقّقه، ليس أمرا حادثا الآن، ولا طارئا ينقضي بعد زمن قصير. وإنما هو أمر دائم ملازم صاحبه (الموصوف) طول حياته، أو أطول مدّة فيها يكاد يكون بمنزله الدائم، إذ ليس بمعقول أن يصحبه في ماضيه وحاضره ومستقبله من غير أن يكون ملازما له، كالملازم؛ فالجمال ـ مثلا ـ لا يفارق صاحبه، وإن فارقه فزمن المفارقة أقصر من زمن الملازمة الطويلة التي هي بالدوام أشبه"[1].

ويواصل الشاعر وصفه فيمزج المحبوب بالخمرة **(كأسٍ ومحبوبٍ يظلّ بلحظه قلب الخليّ إلى الهوى يستدرج)**، سابحا في أبحر الخيال مع طيف الحبيب وصور مجالس الأنس التي انتشرت ببلاد الأندلس، وما كان فيها من ملذّات ولهو، تسلب قلوب المنتشين بها، وتحرّك كوامن نفوس السامعين لها.

وفي آخر القصيدة يستدرك الشاعر الموقف، فيجد الطيف قد سرى، والحقيقة انجلت فيعود لذكر حاله، وهو يلملم جراح الأسى ويسحب ذيول الخيبة، حيال ذلك المشهد: **(وأقول يا نفسي اصبري فعسى النّوى بصباح ليل قربها يتبلجّ)** فلا يقوى على تحمل الصدمة، فيلجأ إلى القوة المطلقة المتحكمة في الأمور كلها آلة الدّهر المستمدة من قوة العزيز الجبّار: **(فترقّب السرّاء من دهر دجا، فالدّهر من ضدّ لضدّ يخرج، وترجّ فرجة كلّ همّ طارق، فلكلّ همّ في الزمان تفرّج)**.

لقد ساهمت الأسماء المجرورة في الانتقال النوعي والصفي من معنى لآخر في هذا المقطع، متناغمة مع معاني الحروف التي تسبقها في السياق، متلائمة مواقعها التركيبية في الجمل، ونهضت بسلسلة متنامية وصفية، تسعف تموّجات النّفس الملتهبة.

وقد ساعدت المبدع على إخراج نهنهات المعاناة، وتصوير مشاعر الكبت واللوعة في سياق لغوي يصوّر مشهدا غزليا، تحركه أفعال التّحول التي تتعالق وشائجيا مع الأسماء

---

[1] عبّاس حسن: النحو الوافي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط7، دت، ج3، ص282.

المجرورة المكوّنة للوحدات العليا في سياق السلسلة الدلالية الكلية للنص التي يمكن اختزالها في العلاقة التالية: **(المحبوب/الكأس) ↔ (الذات المبدعة) ↔ (الزمن).**

تجسّد هذه العلاقة تفاعل عناصر مكوّن الخطاب الشعري في حلقة نظمية تتحكم فيها الأقطاب الرئيسية الثلاثة السابقة عبر أبيات المقطع الشعري. وقد جسّدت علاقات مفارقات متنوعة: كالوصل والهجر، والخيبة والأمل، والسعادة والتعاسة، وتصبغها صفات التحوّل والتكيّف والاستمرارية.

هذا الاتجاه التأويلي في الشعر قد يجمع بين "التحليل بالمقوّمات الذاتية وبالمقومات السياقية ممّا يجعله يجمع بين التحليل المفردي والتحليل الجملي والتحليل النصي، ويتجاوز المعاني الظاهرة في النص إلى إيحاءاته الكاشفة عن التصوّر الأنطولوجي والمعرفي والعاطفي للإنسان، وعن حاجاته وآليات إشباعها عبر المتخيّل المعقلن"(1).

قال القرطاجني في مدح الخليفة الحفصي حين انتصر على قبيلة رياح(2): **[الكامل]**

بُلغتَ في الأعداء كلّ مـرادٍ وغدا لك التأييـدُ ذا إسـعادِ

وغدا الأعادي من رياحٍ كلماهبّتْ بنصرِكُمُ الريّـحُ كـعادِ

وكبتْ بجـوّادِ وأسرى قومِـهِ دهمٌ أتت من مربط الحـدّادِ

طوّقتهم بظباك إذ لم يشكرواما طوّقـوا من أنعمٍ وأيـادِ

فتحٌ به أبـوابُ كلِّ بشـارةٍ فتحت بيُمنِ البيض والأنجادِ

إنْ كان قبْلَ العيدِ قُدّمَ يومكُمْ فلقدْ غدا من أفضل الأعيادِ(3)

لقد تزامن نصر الخليفة مع فرحة العيد، فنظم حازم القرطاجني قصيدة يهنئ خليفته فيها بفرحتين منها هذا المقطع، الذي صوّر فيه نشوته الغامرة، وقد استهله بتعميم مفاده تحقيق المراد والانتصار على الأعداء وزيادة المؤيدين والأنصار كشفت عنه الكلمات: **(الأعداء، مراد، إسعاد)**، ثم يتحول في البيت الثاني إلى تخصيص، يحدّد الخصم الذي هو قبيلة **(رياح)**، التي جعلها الخليفة الحفصي كقبيلة **(عاد)** المذكورة في القرآن الكريم.

---

(1) محمد مفتاح: التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، ص129.

(2) رياح: قبيلة عربية ضاربة بسهول تونس الشمالية.

(3) حازم القرطاجني: الديوان، 37. الأنجاد: جمع نجد ونجيد وهو الرجل الشجاع الشديد البأس. ظبا، ظبو، ظبة: ج ظبات، وظبىً وظُبُون ظِبون وأظْبٍ: حدّ السيف أو السنان ونحوهما.

ثم ينتقل إلى ذكر سيد قبيلة رياح (**جوّاد**) الذي أوقع (**بقومه**) في الأسر على أيدي فرسان الخليفة الشجعان (**دهم أتت من مربط الحدّاد**) الذين طوّقوهم بحد السيف والسنان بعد ما كانوا في نعيم ولم يشكروا. وكان ذلك الفتح المبشّر على أيدي رجال أشداء يغشون كل معركة بسيوف لا تكل وعزائم لا تمل، وكل ذلك كان قبل العيد فجاء العيد عيدين: نصر مطبق على العدى وشعائر تقرّب.

وكانت الأسماء المجرورة بمختلف صيغها وهيآتها، وتموقعها التركيبي مفاتيح الدلالات المعنوية للمكوّن الشعري الكلي للموقف والرؤية، فقد ساعدت على توضيح وتحديد صفات الخليفة، وهيآت خصومه في الخطاب السياقي لأبيات المقطع الشعري. وتلك الكلمات "أعطتنا دلالة خاصة بالأشياء التي تكلّمت عنها.فدلّت بهذا على أدبيتها من جهة، أي على ما يجعل منها لغة أدب، كما دلّت على قدرتها في تشكيل دلالات منزاحة عن المألوف من جهة أخرى. ولقد دلّت ـ رغم اختفاء <<الأنا>> فيها ـ على موقف المتكلم من الأشياء التي يتكلّم عنها، فتجلّت بهذا وظيفتها الشعرية"[1].

كما ساهمت تلك الأسماء في إنشاء المفاضلة والموازنة بين (**مراد الخليفة / وحال قبيلة رياح**) وعكست تفاعل الدلالة الشعرية الوصفية المجسدة لرؤية الشاعر، حين تزامنت الموقعة الحربية مع الحدث الديني على الدولة الحفصية، ويمكن تجسيد مفاصل هذا المكون الدلالي والمعنوي للخطاب الشعري حسب المعادلة التالية:

سعادة الخلافة الحفصية بالنصر ↔ هزيمة الأعداء ↔ فرحة العيد ↔ رؤية الشاعر.

وكثيرا ما كان مدح حازم يمتزج بذكر صفات الخلفاء الحفصيين في الحروب والمعارك، حتى يكاد يصبح ظاهرة أسلوبية بعينها، حتى يتخيّل القارئ أن الحفصيين فتحوا مشارق الأرض ومغاربها، لكن إذا أعاد النظر وتمعّن مدحيات حازم في الحفصيين أدرك أنّ المبدع تحرّك رغبة ملحّة في ذلك الاتجاه، وهي العودة إلى مسقط الرأس الفردوس المفقود، وبذلك يصبح مدحه لهم يصبّ في تيّار استنهاض الهمم وبث روح الفتح وتحريك النخوة الإسلامية والعربية فيهم، أكثر من مدح شعري أو نظم قولي.

وهذه أبيات من قصيدة يمدح فيها أبا زكريا يحيى بن أبي حفص:**[الطويل]**

---

[1] منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص84، بتصرّف.

فَـرَوّيتَ منهم كـلَّ ظـامٍ كعوبه إلى الدمِ غرثانَ الشبَا خَرِصِ الخُرَصِ
بأَيْدِي أُسـودٍ في مُتـونِ سـوابِقٍ سـوابِـحَ في آذِيٍّ مـاذيـةٍ دلـصِ
تَدوسُ وُكـورَ العفرِ في ظُلَلِ المنى فـتوشكُ أن تعزى إلى العُصُمِ العقصِ
جَرَتْ أنْجُمُ العاصي بنَحْسٍ لدن جَرَتْ على السّهلِ من أرجائِها وعلى الفحْصِ
أطلّتْ عليهِ الخَيْلُ أهدى من القـطَا فظلَّ عن المنجاةِ أحيـرَ من دِرْصِ(1)

لقد نوّع حازم في توظيف الأسماء المجرورة، وذلك حسب مقتضيات التعبير الشعري الوصفي، الذي يسعى من خلاله المبدع في هذا الخطاب إلى إغراء الممدوح بذكر مثالبه من أجل مواصلة الفتوحات، والازدراء بالأعداء والتهوين من شأنهم، وكل ذلك من أجل غايته، ووردت تلك الأسماء في مواقع نحوية مختلفة: منها الاسم المجرور والمضاف إليه، والضمائر التي في محل الجر...الخ.

ففي البيت الأول جاء ضمير في (**منهم**) العائد على العدو مجرورا، بعده مضاف إليه مجرور (**ظام**) اسم الفاعل يحدّد نوع الشمول (**كل**)، وفي الشطر الثاني جاء الاسم المجرور (**الدم**) ليبيّن نوع الارتواء ثم تلاه المضاف إليه المضاف والمضاف إليه لإشباع جوعان العدى سنانا، وذلك ببسالة رجال كالأسود (**أيدي أسود**) على فرسان أشداء (**متون سوابق**) يسبحون في أرض العدو مدرّعين مدجّجين بالسلاح (**آذي ماذية دلص**). ويدوسون رؤوس العدى (**العفر**) صرعى (**ظلل المنى**) كتيس الماعز البرّي الملتوي القرون (**العصم القعص**)، فطارد النحس (**جرت أنجم**) تكهن العدا (**العاصي بنحس**) في كل بطاح أرضه (**على السهل من أرجائها وعلى الفحص**) عندما حلّ عليه عرمرم الفرسان الكثيف كسرب (**القطا**)، فلم يدر أين يولي وجهه (**المنجاة**) من الذعر وكأنه صغير اليربوع يفزع إلى جحر (**أحير من درص**).

لقد عملت الأسماء المجرورة في هذا النسق الشعري على إظهار دعائم القوة في وصف انتصار الخليفة الحفصي على خصومه، بتحديد مستويات الخطاب التي تترنح بين

---

(1) حازم القرطاجني: الديوان، ص65.
غرثان، الغارث: الجوعان. الشبا، الشباة: شبٌ وشبوات، العقرب ساعة تولد أوعقرب صفراء، حدّ كل شيء، الرجل السفيه، ومن السيف: قدر ما يقطع به. الخرص: الجائع، الخرص: السنان. الآذي: التيار، الموج، الماذية: الدروع، كل سلاح من حديد. الدلص: الملس. العِفر: رجل خبيث، العفرة من الديك: ريش القفا، ومن الإنسان شعر وسط الرأس. العصم: الوعول، تيس الجبل. العقص: التي إلتوت قرونها نحو أذانها. الفحص: ما استوى من الأرض. الدرص: ولد الفأر واليربوع والقنفذ ونحوهما.

معاني الوصف، والتي ارتبطت بالممدوح دلالتها، يمكن أن تلمس مواطن القوة والحسن فيه وشهرة سطوته في البطش، أما إذا حوّل المبدع السياق الشعري للتعبير عن العدو تجلت منه معاني الهزيمة، وألصق به كل خسيسة تنعته بالضعف والوهن.

وأمّا كثافة حضور الأسماء المجرورة في عجز أبيات المقطع أكثر من صدورها فقد ترجع لعدة اعتبارات منها: أنّ عجز البيت الشعري تقوى فيه الدلالة وتتضح الرؤية أكثر؛ لأنّه به ينغلق معنى كل بيت، وقد جعل الشاعر كلمات التقفية تنتهي بخفض أيضا وفي ذلك دلالة طريفة وشيّقة تكشفها القراءة الاحتمالية لهذا الخفض، والتي منها: جعل الروي مكسورا كما كسرت شوكة العدو على يد الممدوح، أو لأن المبدع مكسور الخواطر ما دام في ديار الغربة، ولم يُحقّق مدحَهُ مبتغاه بعد.

"وبناء على هذا التّصوّر، يمكن أن نقول إن الجملة، ضمن السلسلة الكلامية للإنجاز اللغوي، لا تنفكّ تدور على نظام النص، حتى لكأنها حلقة تربطها سلسلة لا تتناهى. وإن هذا التصوّر يصل بنا إلى مفهوم آخر للجملة غير مفهوم القواعد التقليدية لها. فالجملة ضمن هذا التّصوّر ليست وحدة كلامية منتهية أو مغلقة. إنها إنجاز لا يتناهى، يمكن أن نسمّيه بحق نظام الجملة المفتوحة"(1).

الكلمة جزء من الجملة، وما يصحّ على الجمل قد ينطبق على الكلمات، باعتبارها البنية التي تتوسط بنية الصوت أو الحرف كوحدة صغرى وبنية الجملة كوحدة عليا، وهي تمثّل بنية لحمة النص، والكلمات المكوّن الأساسي فيه؛ لما لها من مرونة ومميّزات تسمح بتناغم الجمل والاهتداءات الخاطرية للمبدع لحظة الإبداع.

ب ـ الجمل الفعلية:

كثيرا ما تهيمن الأفعال على التراكيب اللغوية في الكلام الإبداعي الفنّي من ناحية المعنى، و"من سنن العرب إضافة الفعل إلى من يقع به ذلك الفعل"(2).

للفعل ـ في أي سياق كلامي ـ دور بارز يظهر في عدة مستويات، منها المستوى الاتصالي التبليغي والتأثيري، والمتأمّل في أصل الفعل حسب الدراسات العلمية النحوية

---

(1) منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص63.

(2) ابن فارس: الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، تحقيق مصطفى الشويمي، مؤسسة بدران للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، سنة (1381هـ/ 1963م)، ص249.

يجده يدلّ على (**حدث + زمان**) هذا إذا كان الفعل تاما، أمّا إذا كان الفعل ناقصا فيدل على (**زمان**) فقط.

والفعل "كلمة تدلّ على معنى مختصّ بزمان دلالة الإفادة"[1]، وحسب هذا التعريف فهو يقبل التّحوّل الزمني (**ماض ـ مضارع ـ أمر**)، وكذلك التصريف مع الضمائر وصيغ التذكير والتأنيث. وكل هذه الخصائص تجعل وظيفة الفعل في الخطاب الشعري، تتلاءم مع موقف صاحبه وطبيعة حال المُخَاطَب، وتواكب المقام والمقال. والفعل هو: "ما دلّ على اقتران حدث وزمن ودلّ بصيغته على المضي أو الحالية أو الاستقبال وذلك عندما يكون قيد الإفراد وينقسم إلى ماض ومضارع وأمر"[2].

وتفسير وتوضيح وظيفة الأفعال في الخطاب الأدبي تخدم البحث الأسلوبي واللّساني؛ لذلك أدرجها ضمن اهتماماته. "فقد دلّ البحث اللغوي التاريخي على أنّ للفعل في الجملة مكانة خاصة كثيرا ما جعلته يتصدّر الجملة حال إنشائها في ذهن المتكلم" [3].

وشعر حازم القرطاجني مدبّج بالأفعال باختلاف صيغها، وستقدّم هذه الدراسة بعض النماذج منها على سبيل المثال لا الحصر، وقد أُختيرت المقصورة كعيّنة لذلك لكثرة أبياتها وتنوّع أغراضها، وكانت معظم جملها فعلية، حتى أصبحت تشكل ظاهرة أسلوبية بعينها، تستحق عملية إحصائية تحدد نسب حضور الفعل فيها.

وبعد عملية الإحصاء تأكّد أن نسبة الفعل في كل بيت تقارب (**2,24٪**)، وهذا يعني أنّ معدل حضور الفعل في أبياتها يقدّر بأكثر من فعلين في كل بيت، وبالتالي أكثر من فعل في كل شطر.

وقبل الشروع في تقديم النماذج الدالة على ذلك يجب التنويه بشيء مهم وهو أنه يمكن أن يوجد بيت دون فعل أو أكثر من ذلك، كما يمكن أن يحتوي البيت الواحد على أكثر من ثلاثة أفعال؛ لأن تحديد النسبة السابقة تمّ بشكل كلّي، حيث قسّم عدد الأفعال على عدد الأبيات، من حساب وتعداد نسبة حضور الفعل في كل بيت بشكل جزئي.

---

(1) الرماني: كتاب الحدود في النحو وكتاب منازل الحروف، ص4.
(2) تمّام حسّان: الخلاصة النحوية، ص40.
(3) محمد ضاري حمادي: الفعل الثلاثي المجرّد وحقيقة قياسه، مجلة المجمع العراقي، بغداد، رجب/ آذار سنة(1405هـ/ 1985م)، مجلد رقم36، ج1، ص151.

ومن أمثلة كثافة الفعل في البيت الواحد أكثر من النسبة الكلية المذكورة سابقا، قول القرطاجني في مقصورته: **[الرجز]**

وَالأَرِيُ يُدْنِي، وَالثِّمَارُ تُجْتَنَى والرِّسْلُ يُمْرَى، وَالقَنِيصُ يُشْتَوَى(1)

لقد استخدم الشاعر الفعل في هذا البيت أربع مرات، اثنين في صدره والباقي في عجزه، وقد ساهمت في نقل ذلك المشهد وبثت الحركة فيه لتجعله متحركا، يطرق خيال المتلقي فيجعله يتصوّر مشهد ذلك البذخ والترف الذي اجتمعت فيه كل المأكولات ما لذّ وطاب، وإذا تعمّق أكثر يَخَالُ نفسَه وسط موائد اللحم المشوي وأطباق الفاكهة المتنوعة. **"**وهذا ما يصطلح على تسميته <<الحاضر التاريخي>> حيث تروى الأحداث الماضية بصيغة الحاضر. ويرام عادة من وراء استخدام هذه الصيغة، بلوغ أهداف أسلوبية كتقريب الأحداث من القارئ تقريبا يجعلها شبه مشاهدة**"**(2).

وهذا النوع من الأفعال **"**يشكّل موضوعا لوصف الوقائع غير الحركية (أي الحالات والأوضاع) أكثر من الوقائع الحركية... من المتوقّع إذن، أن نجد محمولات جل الجمل الواردة في القطع الوصفية التي تتخلّل النص دالّة إمّا على حالة أو على وضع سواء أكان الوضع وضعا حسّيا أم كان وضعا مجرّدا.

وحين توظّف الجمل الفعلية في أجزاء النص الوصفي، يتحتم أن تأخذ الصيغة الملائمة لسمات الوقائع موضوع الوصف. هذه الصيغة هي <<**يَفْعَلُ**>> (مشفوعة أو غير مشفوعة بفعل مساعد من قبيل <<**كان**>> <<**مازال**>>...) التي تعبّر عن السمات الجهية الواردة في هذا الباب: الديمومة أو الاعتياد أو التكرار**"**(3).

وقد اعتاد القرطاجني على مثل تلك المشاهد بموطنه مرسية بالأندلس، فلا غرابة أن تعلق بذاكرته أحوال الصبا وأوضاع معيشته بمسقط رأسه، وقد كان تيمُّنه بالفعل المضارع الذي يفيد الديمومة والاستمرار، وقد حضر في البيت السابق أربع مرّات واضحا في الكشف عن تلك اللحظات السعيدة وأمنيات الشاعر لو دامت أو تعود ثانيا. وقد توزّعت أزمنة أفعال

(1) حازم القرطاجني: قصائد ومقطّعات، ص31.
(2) أحمد المتوكل: آفاق جديدة في نظرية النحو الوظيفي، ص139.
(3) المرجع نفسه: (141/140).

قصيدة المقصورة بين الأنواع الثلاثة المعروفة (**ماض ـ مضارع ـ أمر**)، ولكن بنسب متفاوتة.

حضر الفعل الماضي في المقصورة بنسبة: (**73,46٪**)، وهذا ما جعلها تكتسي صبغة الحكي والسرد في معظم أبياتها: **[الرجز]**

وَالفَجْرُ قَدْ لاَحَ مُحَيَّاهُ، وَقَد قَدَّ أَدِيمُ اللَّيْلِ عَنْهُ وَانْفَرَى

كَأَنَّ ضَوْءَ الصبحِ شهْبُ غَارَةٍ تَقَاذفَ الحُضْرُ بِهِنَّ وارتَمَى

أوجَسَتِ العَقْرَبُ منْهَا نَبْأَةً فَأَمَّتِ الغَرْبُ وَجَدَّتْ في النَّجَا

وَرَكَنَ الغَفْرُ إلى الشُّهُبِ التي أَجْفَلْنَ جمَّاءَ غَفِيرا وَانضَوَى[1]

تشكل الأفعال (**لاح، قدّ، انفرى، تقاذف، ارتمى، أوجست، أمّت، جدّت، ركن، أجفل، انضوى**) في هذا المقطع ركيزة أساسية في تكوين المشهد الطبيعي الذي يحكي حركة الكواكب في الفضاء وكيف تتبادل الأدوار وتتعاقب في الظهور، ولكأنك تسمع قصة الكواكب تروى أو تحكى، أو كأنك ماثل أمام ذلك المشهد في ليلة مقمرة وسماؤها صافية.

هذه الدّقّة في الوصف تنمّ عن خبرة وبداهة، حيث يجعل المبدع "الأحداث تتوالى داخل النص، حسب الترتيب الزمني الواقعي، أي الترتيب الذي تعاقبت فيه. مفاد هذا الشرط أن يتطابق الزمن المرجعي للأحداث والزمن المرجعي لعملية السّرد ذاتها"[2].

وحضرت الأفعال الماضية في هذه الأبيات لتجسد حركة الكواكب السيارة في شكل هيأة الإنسان وأفعاله، "وتربط بين سلسلة الجمل التي تروي وقائع الحدث الواحد أدوات العطف المتوفّرة في اللغة، خاصة الدّالة على التسلسل الزمني مثل (الواو) و(الفاء)"[3]. وهذا يعطي عمقا آخر للأفعال في التصوير الشعري وهو: المساهمة في بناء الصور الاستعارية والتعبيرات المجازية التي ينهض بها النص الشعري، وتمتّن وشائج الدلالة والتكامل بين علاقات النحو والبلاغة في تكوين الخطابات الأدبية.

أمّا نسبة حضور الأفعال المضارعة في المقصورة فقد قدّرت بنسبة:(**25,02٪**) وهي نسبة أقل من نسبة الأفعال الماضية، لكنها كسرت رتابة الماضي باعتراضها إياه في

(1) حازم القرطاجني: قصائد ومقطّعات، ص28.
العقرب: البرج الثامن، وهو المنزل الخامس عشر. الغفر: ثلاثة أنجم صغار ينزلها القمر. ينظر هامش الصفحة نفسها.
(2) أحمد المتوكّل: آفاق جديدة في نظرية النحو الوظيفي، ص138.
(3) المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

مواضع عديدة من المقصورة، وذلك من أجل إنقاذ القارئ من براثن طيف الماضي البعيد وإقحامه داخل المشهد الراهن، وهو انتقال نوعي ينقله بين مشاهد التاريخ نقلة المتجوّل العابر، والمتأمّل المتدبّر في الآن ذاته، عبر قنوات اللغة المحبوكة في سياقات تعبيرية أسلوبية تذكي أفق انتظاره وتشوقه لطلب الاستزادة: **[الرجز]**

نُتْحَفُ من كُلِّ قَنِيصٍ يُشْتَوَى ... بِكُلِّ رَشْرَاشٍ نَضِيجٍ يُشْتَهَى
يَفُوحُ مِنْ طِيبِ المَرَاعِي لَحمُهُ ... أكثر ممّا فَاحَ من طِيبِ الفَحَا
والأَرْيُ يُدْنَى، والثِّمَارُ تُجْتَنَى ... وَالرِّسْلُ يُمْرَى والقَنِيصُ يُشْتَوى(1)

عملت الأفعال المضارعة (**نتحف، يشوى، يشتهى، يفوح، يدني، تجتنى، يمرى، يشتوى**) في هذا المقطع على إدخال القارئ إلى داخل المشهد لمعايشة تفاصيله، وهي دعوة لتوحيد الشعور بين القارئ والمبدع في إطار العلاقة التلازمية (**كتابة / قراءة**).

وقد **"**تتحقّق وحدة الخطاب حسب (**كيفون**1983م) بضمان استمرار نفس الموضوع ونفس الحدث ونفس المحور. وحدة الخطاب إذن ثلاث وحدات: وحدة الموضوع ووحدة الحدث ووحدة المحور. ونقصد هنا بالوحدة أن يستمرّ موضوعٌ ما أو حدث ما أو محور ما عبر نص سردي قد يطول وقد يقصر**"**(2).

والأبيات الثلاثة السابقة تحقّق فيها ذلك، حيث تكامل فيها المشهد الطبيعي بصور الطبيعة من مناظر وظواهر كأريج الزهر وغلة الثمر ووفرة الصيد، بأفعال الإنسان التي تحرّك ذلك المشهد وفق محور غاياتها وحوائجها.

وقد وظّف القرطاجني الأفعال المضارعة أيضا في غرض النسيب الذي اشتملت عليه بعض أبيات المقصورة، معبّرا عن فرط صبابته، واشتعال نار شوقه، وضجر معاناته، فأرسل يقول معاتبا شاكيا: **[الرجز]**

وَلَم تَكُونِي كمُداوِي العُرِّ، في ... إبْرَاءِ مَا لَمْ يَكْوِهِ بِمَا كَوَى
مَا اسْتَبْدَلَ القَلْبُ، فَلاَ تَسْتَبْدِلِي ... مِنْهُ، وَلاَ تَرْضَيْ بِمَا لاَ يُرْتَضَى
وَلاَ تَبِيعِي خُلَّةً بِخُلَّةٍ، ... فَإنَّ بَيْعَ المِثْلِ بالمِثْلِ رِبَا(3)

---

(1) حازم القرطاجني: قصائد ومقطعات، ص31.
(2) أحمد المتوكل: آفاق جديدة في نظرية النحو الوظيفي، ص135.
(3) حازم القرطاجني: قصائد ومقطعات، ص47.

كانت الأفعال المضارعة (**تكوني، يكوه، تستبدلي، ترضي، يرتضى، تبيعي**) هنا موجهة إلى الحبيبة كي تحنو عليه، وتعود إليه، و بدأ الشاعر بأسلوب اللوم والعتاب والشكاة، ثم انتقل إلى الاستعطاف والطلب. والأفعال المضارعة هي الأنسب لمثل هذه الأغراض؛ لأنها تجعل المخاطب في صورة المشهد، وتدعوه إلى التفاعل مع الراهن وترك الماضي من أجل بناء المستقبل.

"ومهما يكن فالنسيب أو الغزل فن رقيق لين، طريف يصوّر عاطفة اجتماعية طبيعية تنحل إلى الشعور بالنقص ورغبة في إكماله، والتلطّف في ذلك إلى أبعد غاية. لذلك كان الشاعر فيه ذليلا إذا طلب، شاكيا إذا حرم، ثابتا مأخوذا بمن يهوى يكاد يفنى فيه"[1]. كل ذلك يصب في مصلحة الشاعر الذي يرغب في تغيير حاله، بعدما لم يقتنع بوضعه. من أجل ذلك استعان القرطاجني حتى بأحكام الفقه الإسلامي في البيع والشراء لتوضيح الصورة للطرف الآخر، وإقناعه باحترام العواطف دون التعالي عليها أو الغلو فيها، مثلما نهى الدين عن المفاضلة بين الجنسين المتماثلين في البيع والشراء.

"والشاعر إمّا أن يصف المرأة وما يتعلق بها معجبا متشبّبا، وإمّا أن يصف نفسه شاكيا حرقة الجوى وتباريح الهجر، وآلام الدلال والحرمان. وإمّا أن يصف نفسه والمرأة معًا وما قد يحدث بينهما عف اللسان أو مسفا مرذولا. فالأوّل وصف، والثاني شكوى، والثالث قصص"[2].

حقّق القرطاجني في الأبيات السابقة الغرض الثاني الذي حدّده أحمد الشايب في القول السابق، وذلك ما تنهض به حروف النفي (**لم، ما، لا**) التي دخلت على الأفعال المضارعة، فنفت عملها وحثت على نقيضها.

وقدّرت نسبة حضور أفعال الأمر في المقصورة بـ: (**1,50٪**) وهي أضعف نسبة إذا ما قورنت بالنسبتين السابقتين عنها، أي نسبتي: (**الماضي/المضارع**). قد يرجع ذلك إلى طبيعة الأغراض التي تضمّنتها أبيات المقصورة، فقد حضر الأمر في مواضع النصح والإرشاد مطلقا، وهذا ما يؤكد ضلوع الشاعر حازم القرطاجني في الدين وأحكام الشريعة، ورغبته في الإصلاح والتغيير: **[الرجز]**

---
(1) أحمد الشايب: الأسلوب، ص83.
(2) أحمد الشايب: الأسلوب، ص83.

لاَ تَـلْهَ فـي وجـودِكَ الأَوَّلِ عَنْ   وُجـودِكَ الثّانِي ونَـهْنِهْ منْ لَهَا
فاحرِصْ عَلى وُجُـودِكَ البَاقِي، وَدَعْمَا لَيْسَ يَبْقَى وَاقْلِهِ في منْ قَلَى
وَلاَ تَحِـدْ عن سنـنِ السُّنَّـةِ فـي   حَـالٍ، وكنْ مِمَّنْ بِأهْلِهَا اقْتَدَى
وَخُـذْ مـن الآراءِ بالـرَّأْيِ الـذي   وَافقَ قولَ اللهِ، واتركْ مَـا عَدَا
وَاحْزِمْ على الخيْرَاتِ، واعملْ واعتدلْ   ولا تكنْ ممَّنْ تَعَدَّى واعتَدَى(1)

يمكن تصنيف أفعال الأمر التي وردت في هذه المقطوعة على النحو التالي: **(احرص، كن، خذ، احزم، اعمل، اعتدل)** وهي أفعال الحثّ على الخير وطلب الإقبال على الصفات الحميدة. أمّا أفعال النهي والأفعال المضارعة المقرونة بلا الناهية والتي تدل على النهي أيضا فقد وردت على النحو التالي: **(نهنه، دع، اقل، لا تله، لا تحد، اترك)** وهي تحثّ على ترك الرذائل والصفات الذميمة.

وفي مجملها تمثّل صورة الثنائية الضدية **(خير/ شر)** وما يقابلها في المفهوم الفقهي نظام الحسبة **(الأمر بالمعروف إذا ترك، والنهي عن المنكر إذا ظهر)**، وهي جزء من الصراع الثنائي النفسي والسلوكي، الذي يتملّك النفس البشرية حيال مواجهة مواقف الحياة.

ما يلاحظ عموما على أبيات المقصورة هو توظيف الفعل بكثافة فكانت أكثر جملها فعلية تنوء بحمولة دلالية إيحائية هائلة، وتعج بالحركة والاضطراب، وقد يرجع ذلك إلى سببين رئيسين هما: تنوع الأغراض الشعرية التي احتوتها هذا من جهة وظروف حياة القرطاجني المضطربة، بسبب أحداث أجبرته على التنقل والترحال باحثا عن البدائل والحلول من جهة أخرى. وما صاحب ذلك من حوادث وأفعال أثارت في نفسه لواعج التذكّر والاستذكار، لذلك جاءت أغلب أبيات المقصورة في شكل سرد وتقرير وإخبار وقليلا ما استعان بالإنشاء. فقد استهلها بالغزل والنّسيب، وذكر فراق المحبوبة وما خلّفه هذا الفراق في نفسه من مشاعر:**[الرجز]**

لله مـا قد هجت يـا يـوم النوى   على فُـؤادِي من تبـاريـح الجـوى
فقدْ جَمَعْتَ الظلـمَ والإظْـلامَ إذْ   واريْتَ شمس الحسنِ في وقتِ الضحَى(2)

(1) حازم القرطاجني: قصائد ومقطّعات، ص70.
(2) المصدر نفسه: ص117.

"ثم يسترسل في ذكر محاسن المحبوبة وجمالها والنجائب التي حملت كل ذلك الحسن، ثم بعدها يتذكّر أيّام النعيم معدّدا أيّام اللهو والسرور، ثم يتحسّر على رحيل المحبوبة وانقضاء ذلك النعيم"[1]:[الرجز]

طالت ليالي الدهر عندي بعدما قصرتها بكل مقصور الخطى
فإن يطل ليلي، فكم قصرته بقاصرات الطرف بيض الدمى[2]

"ثم يتخلص بعد ذلك إلى مدح المستنصر ابتداء من البيت الرابع والخمسين، وبعده ينتقل إلى ذكر مغامراته في الصيد حيث عرف صفو العيش الماضي، مستعرضا أثناء كلّ ذلك لوحات زاخرة بالألوان من طبيعة بلاده ومرتعه فيها"[3]: [الرجز]

ما شئت من مشتى بشاطي لجة بين قباب وقصاب وبنى
ومن مصيف فوق شاطي نهر بين قصور وجسور وقرى
ومربعٍ على مياهِ مزنةٍ بين مروجٍ وبطاحٍ وربَى
نصيف من مُرسيةٍ بمنزلٍ صفا به الدّوحُ على ماءٍ صفى[4]

"إنها مواقف مؤثرة تعتمل بقلب الشاعر، وتهيّج ذكرياته الآسية في تلك المغاني في مدينته الأثيرة مرسية"[5]: [الرجز]

مواقفٌ كم قد حمى الطّرفُ بها عن الكَرَى وسنان طرف واحتمى[6]

"هكذا يمضي الشاعر في تعداد المعاهد والمعاني والذكريات الجميلة وصفاء العيش. فكم من أغان كنظيم الزهر اشتملت عليها تلك المباني، وكم سلى همه من أوجه منيرة. وكم قصر زمنه في قصر ابن سعد بالسرور والهناء، وكم...الخ. مستعرضا ذكرياته على البحر في قرطاجنة، ثم أخيرا سرد النوائب والأحداث التي حلّت ببلاده"[7]: [الرجز]

حتى إذا ما ضَاحَكَتْ مُرسيَةَ بَكَتْ على رسمِ حبيبٍ قد خلاَ

(1) فاطمة طحطح: الغربة والحنين في الشعر الأندلسي، ص255.
(2) حازم القرطاجني: قصائد ومقطّعات، ص20.
(3) فاطمة طحطح: الغربة والحنين في الشعر الأندلسي، ص255.
(4) حازم القرطاجني: قصائد ومقطّعات، ص32.
(5) فاطمة طحطح: الغربة والحنين في الشعر الأندلسي، ص256.
(6) حازم القرطاجني: قصائد ومقطّعات، ص33.
(7) فاطمة طحطح: الغربة والحنين في الشعر الأندلسي، ص256.

ونَدَبَتْ مَعاهِداً أَنحَى العِدَى   فيها على رسْمِ الهُدَى حتّى عفا[1]

"ثم يعود إلى حكاية حبه الضائع، ووصف جمال المحبوبة ـ حسب المقاييس العربية ـ عضوا عضوا...

هكذا يسترجع حازم حياته الماضية، لوحة، لوحة ويستعرض الأحداث مشهدا، مشهدا، كأنه يستعرض حلما أو شريطا وثائقيا، وكأنّ في ذلك إحياء لذلك الماضي الذاهب وإعادة لذلك الزمن الذي خلا. فالشعر هو السّبيل الوحيد لتخليد ذلك.

لذلك نراه يكثر من أدوات السرد <<كالواو>> و<<الفاء>> للمزيد من التفاصيل، كما يكثر من <<كم>> العددية وهو يسرد أحداث الماضي"[2].

وفي الختام يفتخر حازم بمقصورته الفريدة في نظمها، وما احتوته من لفظ متخّير ومعاني مبتكرة مميّزة، وأغراض مختلفة متنوعة، كي تعلق بالأنفس، وترسخ أبياتها في الأذهان، ثم أخيرا يحمد الله تعالى على توفيقه في نظمها: **[الرجز]**

نَظَمتها فريدةً في حُسنها   منظومةً نظم الفريد المنتقي

تُخْطب بالأنفسِ أعلاقٌ لها   نفيسةٌ بكلّ عِلقٍ تُفتَدى

تَخَيَّرَ اللّفظَ الفصيحَ خاطِري   لها، ولم يحفل بِحُوشِيِّ اللُّغى

قَلّدَها من المعاني حِليةً   وزفّها إلى المعالي وهدى

نَحَوْتُ في النُّقلةِ في أغراضها   مَذاهبًا أَعْيَتْ منْ قد نحا

فاختلفتْ أغراضها وائتلفتْ   بالمَذْهبِ المَقصودِ فيها المُنْتَحى

والحمدُ لله أجلُّ غايةٍ   يُبْلَغُ بالقولِ لها ويُنْتَهَى[3]

وشهادة المبدع نفسه بتنوع أغراض مقصورته، يعكس عمقا دلاليا يتمثّل في تلك الدوافع النفسية العميقة التي عاشها الشاعر وأحداث التي حدثت له في مسيرة حياته.

وقد انقسمت ذاته بين شقّين: الأوّل يعبّر عن نوازع النفس التي تحن إلى الماضي بكل طيفه والثاني تمثّل في الواقع المعيشي الرّاهن الذي استساغه على مضض، رغم طيب العيش والبذخ الذي يرفل فيه ببلاط الحفصيين.

---

[1] حازم القرطاجني: قصائد ومقطّعات، ص43.

[2] فاطمة طحطح: الغربة والحنين في الشعر الأندلسي، ص256.

[3] حازم القرطاجني: قصائد ومقطعات، ص(71/70).

فأنشأ عبارات أبياته ومعانيها بين مختلف الموضوعات وأنواع الأغراض، دون أن ينسى مسقط رأسه ووطنه وخروجه من ذلك الفردوس، فكل ما يشاهده في الراهن إلاّ وقارنه بالماضي الذي مازال يوخزه بطيفه ويَقضُّهُ بذكرياته.

ولمّا ختم حازم القرطاجني مقصورته بحمد الله سبحانه وتعالى، يعني أنه لم ييأس من رحمة ربّه، وما زالت نفسه متمسّكة بالوازع الديني الذي لا مناص للمسلم منه، "وهذا يظهر أن الشعراء الأندلسيين أخذوا يتوجهون إلى البديل الديني كحل وحيد. وهناك إحساس عام يسري في قصائدهم، هو الإحساس بالذنب والوزر، وشعور التقصير في الدين، بسبب ما ارتكب من المعاصي والذنوب، وأنه أساس ما أصاب المسلمين بجزيرة الأندلس وإخراجهم من تلك الجنة، حيث لا تتحقّق النجاة إلاّ بالرجوع للمنبع الروحي وطلب الغفران"[(1)].

أمّا دلالة <<الواو>> عطف النسق، في بداية البيت الأخير هي أن القصيدة مفتوحة ومعانيها لا تخصّ الشاعر حازم القرطاجني فحسب، بل تتعلّق بكل الأندلسيين، وأكثر من ذلك بل تعني كل المسلمين، باعتبارهم كمثل الجسد الواحد.

وقد يفهم من القصيدة المفتوحة أيضا ـ خاصة إذا كانت بحجم هذه المقصورة ـ أنّ المعاني التي تختمر في وعي الشاعر تفوق ما جسدته أبيات القصيدة، وعبّرت عنه لغتها، فما أقصر التعبير اللغوي!؟ عندما يسعى لتصوير الظلال الوجدانية والأحاسيس الشعورية لدى شعراء الغربة والمهجر.

وقد بقيت كثافة الفعل تهيمن على باقي أشعار حازم في باقي قصائد الديوان، رغم تغيّر مواقفه الشعرية وتنوع أحواله النفسية من قصيدة إلى أخرى، بقيت هذه الظواهر الأسلوبية تلازم شعره بقوة، وتوحي برغبة نفسية دفينة تطمح لإحداث تغيير وتحوّل وكبت داخلي يتوق العودة إلى الفردوس المفقود، والخروج من حياة الغربة:**[الطويل]**

ولو أوفتِ الأيّـامُ وانقضَتِ النَّوَى　　　لَمَا سَمَحَتْ عَيْنُ الرَّقِيبِ بإغفَاءِ
شُمُوسٌ تَرَى من دونـها كلَّ ممسكٍ　　　بِجِذْلِ القَنا يرنُـو بِمُقْلَةِ حِرْباءِ
يشُوقُ فُـؤادِي ما يشقُّ عليه من　　　شذَا روضةٍ من نِعمةِ الحلْيِ غَنَّاءِ

(1) فاطمة طحطح: الغربة والحنين في الشعر الأندلسي، ص271.

وَكُلُّ غَيُورٍ لا يَزَالُ يَرُوعُهُ   تَنَسُّمُ روضٍ، أو ترنمُ وَرْقَاءِ[1]

حتى وإن اختلفت دلالة الأفعال وأزمنتها في هذه المقطوعة، وتنوّع تموقعها السياقي داخل كل بيت، قد تجمعها وشائج دلالية تلون المشهد كله بخيوط الحسرة والولع (**أوفت، انقضت، سمحت، ترى، يرنو، يشوق، يشقّ، يزال، تنسّم، ترنم**). واتحدت فاعليتها التأثيرية من أجل تصوير مشهد تمتزج فيه الظواهر الطبيعية بالمظاهر الإنسانية لتعكس علاقتهما الأزلية والمستمرة، وهي علاقة التفاعل والاستمرار والصراع.

"ومن كان غريبا في بلدته التي يعرف نصف أهلها ويعرفه ثلثاهم، يمشي في المدينة الحافلة بالناس مستوحشا منفردا كأنّه في صحراء، لا يلقى رجالا لا يثني تعدادهم أصابع اليدين، يجول في هذه الحلقة المفرغة، لا منقذ له منها ولا مخرج، قد خلت حياته من الفرح والألم، وغدت كالماء الآسن لا تموج فيه موجة ولا تحركه ريح ... فهو يخلو إلى ذكرياته يتعلّل بها ويتمززها، ويحادثها ويناجيها، ويحيى في خيالات ماضيه حين عجز عن الحياة في حقيقة حاضره"[2].

ولكي يطرد الشاعر تلك الوحشة عن خلده، عليه أن يستأنس بأميره الحفصي الذي يسلّيه عن ضعفه وفتوره، بوصف سطوته وقهره للعدى، حتى يرجع لنفسه بعض الشعور بالاطمئنان والآمان: [**الطويل**]

صبَّحْتَهُمْ بِسَوابِحٍ كَسَوائِحٍ   أضْحَى مُراقُ دَمَ العدا دَأْمَاءَهَا
أَطْفَأْتَ بِالهِنْدِيِّ شُعْلَةَ فِتْنَةٍ   أَضْحَى حُسَامُكَ حَاسِماً أَدْوَاءَها
لم تُصْدِرِ الأَرْمَاحُ إلاَّ بَعدَما   أَرْوَيْتَ من قُلُبِ القُلوبِ ظَمَاءَها
وَكَتائِبٍ أصْلَيْتَ نِيرَانَ الظبا   وَشبا القنا إذْ أَدْبَرَتْ أصلاءها
وَتَجَلّلَتْ بالنبلِ أدرعُ خيلِها   مثل السيولِ الحاملاتِ غشاءها[3]

---

(1) حازم القرطاجني: الديوان، ص2.

(2) علي الطنطاوي: من حديث النفس، تعليق ومراجعة: مجاهد مأمون ديرانية، دار المنارة للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ط7، سنة 2008م، ص120.

(3) حازم القرطاجني: الديوان، ص10. ـ الدأماء: البحر. الأدواء: الأمراض. القلب: جمعه قُليب وهو البئر. أدبرت أصلاءها: ولت أدبارها.

لقد عكست أفعال هذا المقطع (**صبّحت، أضحى، أطفأت، تصدر، أرويت، أصليت، أدبرت، تجللت**) كثرة الاقتتال وهول المعركة التي ظفر بها الممدوح (**الأمير الحفصي**) وما اشتمل عليه هذا الأمير من قوة وعُدَّة وحسن تدبير، وجلد في النوازل وثبات في الحوادث.

بالنظر في هذا الخطاب من منظور متلقّي نوعي يسعى للتأويل، يسترشد القارئ إلى الطرح التالي: هل يتقاعس عن تحرير الأندلس من ربقة البغاة من حاز تلك الصفات؟. فيجيبه صاحب الخطاب الشعري قائلا: إنّي قلت للأمير: يا أيها الأمير القويّ المنتصر هل لك أن تفكّر في استعادة الأندلس من الغاصبين؟.

وبهذا الطرح الحواري تتجلي ضبابية الخطاب الشعري؛ لأنّ العبارة الشعرية أو الكلمة في السياق الشعري تتجاوز حدود المعنى السطحي المباشر إلى المعاني العميقة المختبئة؛ حيث "وجود اللغة في المعنى العادي سَفَرٌ نحو الحقيقة الباطنية في شيء ما أو في العالم كله وبدل أن يكون الشاعر خادما للغة مستسلما لها يتحوّل إلى ثائر عليها يفجّر فيها السحر"(1).

وبعد ما يحث الشاعر أميره على استرداد وطنه، ولم ير ذلك حقيقة وعينا، يعود إلى غربته، فيتذكر الأندلس وجمالها الفتان، ويحنّ إلى ربوعها: **[الكامل]**

أَدِرِ الزّجاجةَ فالنّسيمُ مؤرّجُ — والرّوضُ مرقُومُ البرودِ مُدبَّجُ
والأرضُ لابسةُ بُرودَ محاسنٍ — فكأنّما هي كاعب تتبرّجُ
والنّهرُ لمّا ارتاحَ مِعطَفُهُ إلى — لُقْيَا الرّياحِ عُبَابُهُ مُتَمَوِّجُ
يُمْسي الأصيلُ بِعَسْجَدِيِّ شُعَاعِهِ — أَبَداً يُوَشِّي صَفْحَةً و يُدبِّجُ
وتَرُومُ أيدي الريح تسلب ما اكتسى — فتزيدُهُ حسناً بما هي تنسُجُ
فارتحْ لشربِكَ كأسَ راحٍ نَوْرُهَا — بل بدرُها في مائها يتوهّجُ
واسْكُرْ بنشوةِ لحظِ مَنْ أحبَبْتَهُ — أو كأسَ خمْرٍ مِنْ لُمَاهُ تُمْزَجُ
واسْمَعْ إلى نَغَمَاتِ عودٍ تطبِي — قلبَ الخليّ إلى الهوى وتُهَيِّجُ(2)

شخّصت الأفعال (**أدر، تتبرّج، ارتاح، يمسي، يوشّي، يدبّج، تروم، تسلب، تزيد، تنسج، ارتح، يتوهّج، اسكر، أحببْت، تمزج، اسمع، تطبي، تهيِّجُ**) في هذا المشهد الذي

---
(1) بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص460.
(2) حازم القرطاجني: الديوان، ص(29/28).

ينبض بالحركة والحياة، وكشفت عن ذاك التفاعل والتناغم بين الطبيعة والإنسان. فالخمر تحتسى، والكؤوس تملأ بأيادي ناعمة، والمعشوق ملحوظ بألحاظ نشوة تنتشي، والنغمات تقرع الأسماع بألحانها الروحية، والطبيعة تروّح على المجلس بعليل نسيمها، بعدما زينته بورودها، أفرشته بديباجها وبرودها.

تلك هي مجالس الأنس في الأندلس، حين كانت فيها الحرية المجتمعية التي"لا بديل عنها رغم ما قد يعتريها من شوائب، إنها ضد ما يناوئ الفطرة الإنسانية السليمة مثل الأنظمة الشمولية والغيبيّة وإنها المعبودة والمحبوبة، وإنها غاية الغايات، وإنها هي الفطرة السليمة، والمغربي ذو فطرة سليمة فلذلك يحبّ الحرية ويعشقها. فقد حلّت في قصائد الشاعر بكيفية جلية أو خفية، وحلّت في الأناشيد وفي المولديات وفي العرشيات وفي الاجتماعيات وفي الرثائيات وفي التعليميات وفي الوجدانيات"[1].

وما يلاحظ على أزمنة أفعال المقطع السابق هو غلبة المضارع والأمر وفي ذلك إشارة من الشاعر إلى أن مشهد الفردوس المفقود يتربع على قلبه ويعيشه في كل لحظة.

وأنت تقرأ له هذه المقطوعة تخال نفسك داخل حدائق الأندلس أو متفرجا عليها من قرب، وحتى الزمن الماضي الذي انحصر في فعل واحد (**أحببت**) ورد في السياق ليكرّس المحبة الموصولة للمحبوب، وبالتالي وظيفة الفعل الماضي في هذا السياق، تعمل على تأكيد القضية، وهي حقيقة الحبّ والوفاء، كما يعتبر طرفا هامّا في معادلة حياة الشاعر التي تتكون من ثلاثة أزمنة متعاقبة، وفق المعادلة التالية:

(الماضي+ الحاضر= المستقبل)

وكان تركيب تلك الأفعال المختلفة الأزمنة والدلالة في سياقات متكاملة من بيت لآخر ووفق تركيب متنام دلاليا يكشف حسن الانتقاء ومقصدية الاختيار وسلامة الذوق وجودة القريحة، وكلّها من مكوّنات الشعر الهادف.

وفي حالات الصفاء والاعتدال، يرجع الشاعر إلى رشده وحجا عقله، فينظم قصيدة تختلف عن الموقف السابق، ويدعو فيها إلى التوسّط في الأمور ناصحا من مشى في تيار الهوى بالتريث قبل الغرق والرجوع إلى ميزان الاعتدال والتوسّط في الأمور: **[الكامل]**

---

[1] محمد مفتاح: مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي والمثاقفة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، سنة2000م، ص182.

إذا هَوَيْتَ فلا تكنْ متـهالكاً في الحُبِّ بل متماسِكاً كي تنتجِي
فالحبُّ مثل البَحْرِ يأْمَنُ منْ مَشَى في شطِّهِ، ويخـافُ كلُّ ملَجَّـجِ
فاسلُكْ سبيـلَ تَوَسُّطٍ فيه تُصِبْ وإلى التّبسُّطِ فيه لا تسْتَـدْرَجِ
وإذا عَرَتـكَ من اللّـيالِي شِدَّةٌ فاعلمْ بأنّ مَـآلـهَا لِتَـفَـرُّجِ
ولا تيأسنْ من رَوْحِ رَبِّكَ وارْجُهُ في كلِّ حالٍ فهو أكرمُ منْ رُجِي[(1)]

يظهر حازم في هذه الأبيات رابط الجأش حكيما مجرّبا ناصحا أمينا، عارفا بخبايا النفس الإنسانية، يرسل حكما غاية في الدقة، وينصح بعدم المبالغة في الأمور بإتباع هوى النفس، مستعينا بتشبيه توضيحي (**الحب مثل البحر**). ونهى عن التساهل في الأمور والتهوين من قيمتها، وحثّ على الأمل في النجاة في البأساء والضرّاء، وعدم غلق باب الرجاء، وألاّ مجال لليأس من روح الله سبحانه وتعالى.

وجاءت أفعال هذا المقطع في معظمها مضارعة أو آمرة أو ناهية تتخلّلها بعض أفعال الماضي ذات الدلالة الزمنية المستقبلية: (**هويت، تكن، تنتجي، يأمن، مشى، يخاف، اسلك، تصب، تستدرج، عرتك، اعلم، تفرج، تيأس، ارجه، رجي**). وقد انتقى الشاعر هذه الأفعال بوعي وفنّية؛ لتبيّن الصواب من الخطإ، وتوضّح طريق الانفراج وقت الأزمة فتفصل بين الحقيقة والوهم، وتدحض التوتر وتحضّ على الاتزان. "وهنا بإمكان القارئ أن يتعامل مع حالات المتن الشعري باعتبارها عوالم ممكنة ثابتة، كما يمكن للقارئ أن يقارن عالما نصيا بعوالم مرجعية مختلفة"[(2)].

وقد خدمت الأفعال في المقطع السابق الغرض العام الذي ينهض به السياق الشعري، الذي كان المعامل التوجيه الخطابي فيه يعمل في محور تيار النصح والإرشاد والحكمة، وهذه الخصال لا تكون إلاّ بأوامر طلبية ونواهٍ امتناعية تستوقف المتلقي وتثير اهتمامه، وتحرّك ذهنه لتستميله، فيتّخذها سلوكا يعمل بها، كي ينجو من سهو الغفلة والذنوب، ويعود إلى الواحد الديّان فيتوب.

---
(1) حازم القرطاجني: الديوان، ص31.
(2) رشيد الإدريسي: سيمياء التأويل، الحريري بين العبارة والإشارة ، ص141.

وبعد أن استرجع الشاعر توازنه ـ الاعتدال ـ حسب ما ورد في المقطع السابق آن الأوان، ليطلق لسانه في التسبيح، و إظهار عظمة القادر سبحانه وتعالى في شؤون خلقه وتدبير أمور ملكه، فأنشأ يقول:[**البسيط**]

سُبحانَ منْ سبَّحَتْ شمسُ النّهارِ لهُ والبدرُ بدرُ الدّجى والشهبُ في الظلمِ

سبحانَ منْ سبّحَ اللّيلُ البهيمُ لـهُ وسبّح الصّبحُ يُبْدِي ثَغْرَ مبتسِمِ

سبحانَ منْ سبَّحَ الرّعدُ المرنُّ لـهُ والريحُ والبرقُ في سُحُبِ الحيا السَّجمِ

سبحانَ منْ سبَّحَ الجِسمُ الجَمَادُ لهُ بمنطِقٍ من لسانِ الحالِ مُنْفَهِمِ

سبحانَ منْ سبّحَ الحيُّ الفصيحُ لهُ بمنطقٍ من صريحِ اللفظِ مُلتَئِمِ(1)

لقد كرّر القرطاجني الفعل (**سبّح**) ست مرّات بصيغة الماضي في هذه المقطوعة يتخلّلها فعل مضارع واحد (**يبدي**)، وفي ذلك اتجاه منه إلى تأكيد فعل التسبيح لدى جميع المخلوقات وثبوته، بل هو صفة لازمة في المخلوقات. (**أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللهَ يُسَبِّحُ لَهُ مَنْ فِي السَّمَوَاتِ والأَرضِ وَالطَّيْرُ صَافَّاتٍ كُلٌّ قَدْ عَلِمَ صَلاَتَهُ وَتَسْبِيحَهُ واللهُ عَلِيمٌ بِمَا يَفْعَلُونَ**)(2).

وعليه فإنّ التسبيح واجب على كل المخلوقات، ولكلٍ طريقته في ذلك، ومهما اختلفت طرقه يبقى ثابتا فيها. ذلك ما يكشف عنه المفعول المطلق في بداية كل بيت (**سبحان**) الذي يكتفي بذاته في السياق ويستغنى عن فعله. أمّا الفعل (**سبّح**) الذي يتبعه في كّل بيت من أبيات هذا المقطع، فقد ورد في السياق لتأكيد لزوم شعيرة التسبيح للخلق.

والاستهلال بالمفعول المطلق قد يعني في هذا السياق أيضا، لا محدودية التسبيح وتنوعها وكثرتها بين مختلف المخلوقات. أما استغناؤه عن فعله في هذا المنطوق الشعري فقد يشي بغنى الخالق عن مخلوقاته، وهم ويسبحون ويحمدونه ويشكرونه؛ لأنهم في حاجة إليه في كلّ شيء. وقد خضعت الجمل التي بعد المفعول المطلق (**سبحان**) والفعل (**سبّح**) بعده، لتأثير فاعلية التسبيح حتى نهاية كل بيت من أبيات القصيدة ككل، مبرزة نوازع الشاعر الدينية وحسّه التّدبّري والتّأمّلي في المخلوقات من حوله.

وبعدما سبّح خالقه سبحانه وتعالى ومجّده في المقطع السابق، انتقل إلى مدح الرسول الكريم صلى الله عليه وسلّم، وقد اظهر قدرته المائزة وكفاءته العالية في تعاطي القريض،

(1) حازم القرطاجني: الديوان، ص98.
(2) سورة النور: الآية41.

بتحويله طللية امرئ القيس الجاهلية إلى قصيدة مديح نبوية، وذلك بتصرفات عجيبة ومحكمة، حيث حوّل أشطرها من صدور إلى أعجاز وأبقى على هذه الأخيرة في مكانها، وقولبتها في سياقات تخدم غرض المدح:[**الطويل**]

لِعَينيكَ قُلْ إنْ زُرتَ أفضلَ مُرْسَلِ "قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ"
وفي طيبةٍ فانزلْ ولا تغشَ منزلاً "بسقطِ اللّوى بينَ الدّخولِ فحومَلِ"
وزرْ روضةً طالما طابَ نشْرُها "لما نسجتها من جنوبٍ وشَمْأَلِ"
وأثوابكَ اخلعْ مُحْرماً ومُصدّقاً "لدى السّترِ إلاّ لبسةَ المتفضّلِ"
لدى كعبةٍ قد فاضَ دمعِي لبُعدِها "على النّحرِ حتى بلَّ دمعِيَ محمَلِي"(1)

لقد اختار الشاعر ألفاظا وتراكيب مواتية للمدح قلبت بكاء الأطلال لامرئ القيس وتغزّله بالمرأة إلى معان مدحية سامية، فأصبح البكاء على قبر الرسول صلى الله عليه وسلم بديلا عن ندب الأطلال الجاهلية، وناب الشوق والحنين إلى الكعبة الشريفة، عن نعي الشاعر امرئ القيس لمرابع الدّيار وآثار الاندثار في الجاهلية.

وأفعال هذا المقطع تعكس ذوقا رفيعا في اللغة العربية ولسانا فصيحا في بيانها **(قل، زرت، انزل، تغش، زر، طاب، اخلع، فاض)**. كما أنها قد بيّنت بعض أركان الحج وعكست رغبة الشاعر في زيارة بيت الله تعالى.

وقد يرجع اختيار حازم القرطاجني لنموذج منوال امرئ القيس في نظم الشعر والتصرّف في أشطره وقلب معانيها إلى أوصاف ونعوت مدحية، إلى عدة اعتبارات منها: التغيير الجذري الذي أحدثه الدين الإسلامي في النفوس البشرية من جاهلية إلى إيمان، هذا على مستوى الزمان والأذهان، أمّا على مستوى المكان فقد يوحي إلى تطهير مكة المكرمة من نجس الأصنام، ليعبد فيها الواحد القهّار.

كما يمكن أن يستشفّ من مثل هذه المعارضة والتّضمين، دعوة الشاعر المتلقيَ المسلمَ، إلى الابتعاد عن النّسيب والتشبيب بالنساء، وملء قلبه بحب الله تعالى، وحبيبه المصطفى صلى الله عليه وسلم.

(1) حازم القرطاجني: الديوان، ص(90/89).

كما يمكن أن يكون القرطاجني قد أعجب بجمال شعر امرئ القيس، وبراعته الفنّية في التصوير والابتكار في المعاني، ويمكن أن تجتمع كل هذه الدواعي والأسباب في وعيه وخواطره، أو أكثر من هذا وذاك.

وأخيرا يمكن تجسيد النسب السابقة المتعلقة باختيار الجمل الفعلية بصيغها الثلاثة في المقصورة كعيّنة حسب الجدول التالي:

صيغة الفعل	الماض	المضارع	الأمر
نسبة حضور الفعل	(٪73,46)	(٪25,02)	(٪1,50)
دلالة الفعل السياقية	التقرير والسرد والإخبار والحكي.	الحديث عن النفس والرغبة في التغيير.	الطلب أو الامتناع والنصح والإرشاد.
الأغراض الشعرية التي تتلاءم معها.	الوصف، الشوق والحنين، المناجاة، الزهد، الغزل.	وصف الطبيعة، المدح.	الزهد، الغزل، المدح.

يجب تذكير القارئ بأن هذا الجدول يختص بالمقصورة فقط التي أخذت كعيّنة باعتبارها أكبر قصائد حازم، وتتألّف من (**ألفٍ وستة أبيات**)، ولم تضع لها هذه الدراسة عملية إسقاط مطلق على تحليل باقي شعره، وإنّما حاولت أن تنطلق من النص الشعري عينه، مع التركيز على الدلالة الزمنية للأفعال، وفاعليتها السياقية في الخطاب الشعري.

تجدر الإشارة هنا إلى أنّ صيغة الفعل شيء ودلالته الزمنية شيء آخر، فقد يدل الفعل الماضي على المستقبل ويمكن للمضارع أن يعبّر عن الماضي وذلك حسب مقصدية المتكلم ورغبته من الخطاب، لذا لم تتطرق الدراسة إلى دلالة الأفعال الزمنية في هذا التصنيف، مع الإشارة إليها في تحليل بعض النماذج الشعرية فقط.

لقد تبيّن بعد دراسة النماذج الشعرية السابقة من ديوان حازم القرطاجني: أن ظاهرة تكثيف الفعل في تجربته الشعرية تنم عن وعي ومقصدية؛ لأنه مدرك لدورها في تكثيف الدلالة والإيحاء وتوليد الحركة والتشخيص، وذلك عن طريق بثّ الروح في الجامد وبعث

الحركة في الساكن، من أجل التأثير على السامع أو القارئ، وتشكيل سلطة ضاغطة على أفق انتظار المتلقي.

ومنه فإنّه يمكن أن يصبح حضور الفعل ظاهرة أسلوبية مقصودة لذاتها، تكشف عن حياة حازم المتغيّرة ورحلاته المتنقلة، وهو أمر ينسجم مع مستوى شعر حازم الذي يكثر فيه ترديد الفعل، وبالتالي "هذا يعني أن السرد يفوق الوصف نتيجة لتلاحق الأحداث وتدفقها"[1] في المقصورة التي تعتبر ملخّص لخواطر القرطاجني وأفكاره ورؤاه.

كما لا يخفى عن القارئ بأن رحلاته ببلاد المغرب كان يسعى من ورائها إلى تعويض ما فقده بالأندلس، وتصبّ في مجرى استنهاض النفوس وشحذ الهمم، وبعث النّخوة في أهل المغرب خاصة والمسلمين عامة من أجل استرداد الأندلس.

ولمّا كانت أغراض شعره محدودة تتراوح بين (**المدح، الوصف، الزهد، الغزل**) حسب مقتضيات أحواله النفسية وتقلّباتها، حتّمت عليه الإكثار من الأفعال والماضية منها خاصة، لتخليد ذكريات ما فات وإثبات الوفاء له ولو بالتذكر والدعوة لاسترجاعه.

وكذلك نزعته النقدية التي قد ترشده إلى وضع المتلقي في حسبانه وبالتالي السعي لجعل القارئ داخل المشهد أو ماثلا نصب عينيه حتى يتلمّس المعنى من قرب، وذلك بتحريك المشاهد بالتشخيص، وبث الروح في الجامد بالتصوير، وتجسيد المعنوي في صورة المحسوس. وكل هذه الظواهر والمظاهر تجعل المتلقي يتفاعل مع المبدع ويعيش معه نشوة لحظات الإبداع، وربّما تتّحد الذات مع الذات.

حاول إحسان عبّاس أن يلخّص أهم المحاور الرئيسية التي تلخص علاقة المبدع بمجتمعه، حين راح يبرّر وجود الوعي الفردية داخل دائرة الوعي الجمعي، بقوله إنّ "علاقة الشاعر بالمجتمع تتفرّع في ثلاثة اتجاهات:

1 ـ الموقف الاجتماعي للشاعر من حيث صلة العوامل الاقتصادية والبيئة الاجتماعية والقيم الاجتماعية التي تمدّ شعره أو تتمثّل فيه.

2 ـ المضمون الاجتماعي أو الغاية الاجتماعية التي يحاول الشاعر أن يحقّقها.

---

(1) سعد مصلوح: الأسلوب (دراسة لغوية إحصائية)، ص62.

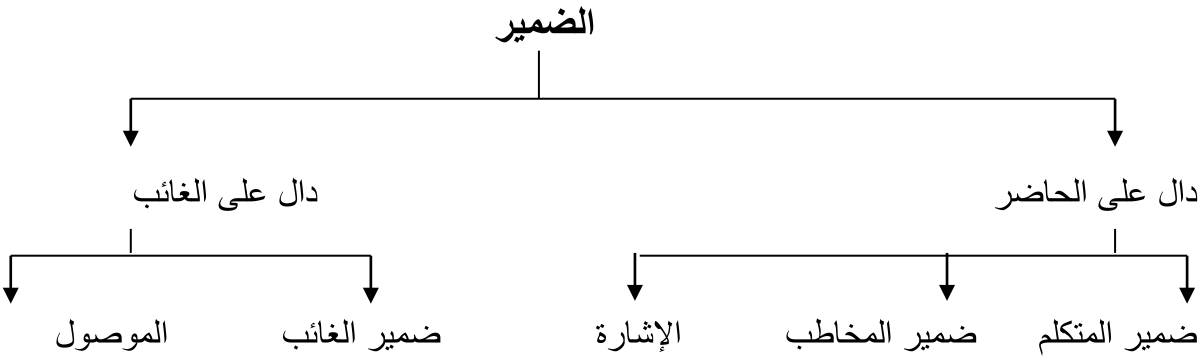
3 ـ التأثير الاجتماعي للشعر، لاعتماد الشاعر على الجمهور صغيرا كان ذلك الجمهور أم كبيرا، فبلاط الملك أو الأمير نوع من الجمهور، كما أنّ روّاد المسرح يمثّلون نوعا آخر. وهذه الأمور كلها تثير ضروبا كثيرة من البحث حول الشعر"[1].

والشاعر حازم يحسب من الذين يدركون الكفاية الفاعلة في المنطوق الشعري باعتباره ناقدا شاعرا، فهو لمّا يتجّه إلى النظم الشعري، قد تكون له غايات وحاجات يريدها، ومآرب يرجوها ومكاسب يرتقبها.

ج ـ مؤشّرات الضمائر:

أيّ خطاب في كل اللغات يحتوي على ضمائر تحكم اتساقه وانسجامه، وتكشف عن مؤشّرات الخطاب الذي يوجّهه المتكلم أو المبدع إلى متلقٍ افتراض أو حقيقي، قصد غايات متنوعة يحدّدها منطق السياق في لحمة قولية كلامية ، و"كل إرسال هو، بصورة معلنة أو ضمنية، خطاب موجه يفترض وجود مخاطب"[2].

ومن هنا يظهر أنّ "الضمير: هو ما دلّ على مطلق حاضر أو غائب ويتقسم طبقا لهذا التعريف إلى ما يلي: [3]



والضمائر في اللغة العربية يمكن أن "تلخص في العلاقات الثلاثة التي تنشأها مجموع المواضع التي تحدّد شكلا للفعل، متسما بمؤشر شخصي"[4]، ومن هذا الرأي يمكن حصر أركان الخطاب في العربية في ثلاثة أقطاب رئيسية هي: " المتكلم، المخاطب

(1) إحسان عبّاس: فنّ الشعر، دار صادر، بيروت، لبنان، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، سنة 1996م، ص134.
(2) Emile Benveniste :problèmes de linguistique générale-2, Gallimard, Paris,1974, p, 82.
(3) تمّام حسّان: الخلاصة النحوية، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط2، سنة (1425هـ/ 2005م)، ص40.
(4) Emaile Benveniste :problèmes de linguistique générale-1, Gallimard, Paris,1966, p,226.

والغائب، ولها شكلان: ضمائر متصلة أو ضمائر منفصلة، وهي تتصل بالاسم كما بالفعل"[1].

وقد سجّل حضور الضمير في عيّنات القصائد التي أجريت عليها الدراسة في ديوان حازم القرطاجني نسبة تقدّر بـ:(**4,13٪**)، وهذه النسبة وإن كانت ضئيلة من حيث العدد فهي فاعلة بكثافة في سياق الخطاب الشعري، وكثيرا ما يكشف الضمير عن "بنية وظيفية دالة على محور الجهة الناطقة في بناء القصيدة"[2].

ويكوّن الضمير علاقات بنيوية ومعنوية بين الأسماء والأفعال، ينتظم فيها المعنى الكلّي للنص وفق وحدات كلامية مخصوصة، "ويرجع قسم كبير منها إلى بنية الضمير وما ينشأ عنها من وظائف قد تختلف باختلاف الضمائر الثلاثة التي تختزلها اللغة في المتكلم (**أنا**) والمخاطب (**أنت**) والغائب (**هو**). ويتعين من الوظيفة العضوية لهذه الضمائر التي تتجاوز في الشعر الإطار اللساني البسيط للبيت إلى اعتبار القصيدة برمتها أنها تقترن سياقيا بمستويين متلازمين:

أولا: التركيب، حيث تقوم بتمتين الروابط العضوية بين أجزاء الخطاب التي ترتد بدورها إلى نفس الجهة الناطقة المتصلة بالضمير.

ثانيا: حيث يقوم بإفراز الموقف الفكري الذي يدل عليه المعنى الشعري"[3].

وانطلاقا من هذا الرأي يصبح الضمير بمثابة خيوط الشبكة التي تقبض المعنى المرجو من الخطاب، والرسالة المختفية وراء التراكيب اللغوية المكوّنة للقصيدة الشعرية "وهذه الضمائر تساعدنا في المقاربة الوصفية لمادة هذه القصائد، بما أنها تتصل اتصالا عضويا بتركيب الجملة، مع الاسم كما مع الفعل، ونظرا للعلاقات التي تقيمها بين أجزاء القول الشعري، وهي العلاقات التي يقوم عليها، جزئيا أو كليا المعنى الشعري"[4].

وقد نوّه البلاغيون والنقاد العرب قديما بدور الضمير في إثارة المتلقي وحمله على الانتباه والتركيز مع المتكلم (**المبدع**)، فسموه الالتفات. يقول السكاكي: "واعلم أن هذا النوع، أعني نقل الكلام عن الحكاية إلى الغيبة، ولا يختص المسند إليه، ولا هذا القدر بل

---

(1) شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصّي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1(1988م) ص68.
(2) محمد العياشي كنوني: شعرية القصيدة العربية المعاصرة، دراسة أسلوبية، ص261.
(3) المرجع نفسه: الصفحة نفسها.
(4) شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصّي، ص68.

الحكاية والخطاب والغيبة ثلاثتها ينقل كل واحد منها إلى الآخر، ويسمى هذا النقل التفاتا عند علماء المعاني، والعرب يستكثرون منه، ويرون الكلام، إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب، أدخل في القبول عند السمع وأحسن نظرية لنشاطه، وأملأ باستدرار إصغائه وهم أحرياء بذلك"[1].

لقد ركّز السكاكي في هذا القول على وظيفية الضمائر منطلقا من تعالقها في الخطاب، حيث تتجاذبها ثلاثة أقطاب رئيسية: الذات المبدعة والمتلقي السامع أو القارئ والغائب الافتراضي أو الواقعي.

وهناك من حدّد أنواع الضمائر التي يقوم عليها الالتفات في الفكر العربي النقدي والبلاغي القديم بستة أقسام، ويرى أن "الالتفات لا يخرج عن الأقسام الستة الحاصلة عن ضرب الثلاثة (**أنا/أنت/هو**) في الاثنين، وهذه الأقسام هي: التفات من الغيبة إلى الخطاب أو من الخطاب إلى الغيبة، ومن الغيبة إلى التكلم أو من التكلم إلى الغيبة، ومن الخطاب إلى التكلم أو من التكلم إلى الخطاب"[2].

وحسب المفاهيم والتّصوّرات السابقة، يظهر أن الضمائر تلعب دورا في تحديد وتعيين علاقات الحوار في الخطاب، سواءً أكانَ مباشرا أم غير المباشر، وتكشف عن صورة الذات المبدعة (**أنا**) في علاقتها مع (**أنت/هو**)، وهذه العلاقات لا تكاد تخرج عن إطار موقف ورؤية المبدع نفسه.

وهذا يعني أن الشاعر عندما يتحدث بضمير المخاطب أو الغائب هو في حقيقة الأمر يكشف عن حدود ونوع العلاقة التواصلية أو الإبلاغية أو الإبداعية التي يُضمّنها في الخطاب، ووجهات نظره حسب ما توفر لديه من دوافع أو معلومات أو تراكمات...الخ.

ويصوّر الشاعر المشهد أو يحدّد الموقف وفق رؤية معينة، في قصيدة أو نظم لغوي معيّن، يُصطلح عليه في النقد الحديث باسم "**التجربة الشعرية**".

يقول حازم القرطاجني مهنئا الخليفة الحفصي بفتح حمص: **[الكامل]**

دَامتْ لك البشْرَى ودَامتْ للورَى   بكمُ، ودُمْتَ على العُدَاةِ مُظْفَرَا

---

[1] السكاكي: مفتاح العلوم، ص95.

[2] ابن معصوم المدني: أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف، العراق، 1968م، ج1، ص362.

ومَلكْتَ مـا ملكَ ابنُ داوُدَ الذي كُلَّ الأَنَـامِ لأمْـرِهِ قدْ سُخِّـرَا

إنَّ البشـائرَ والفتـوحَ تَتَابَعتْ فَتَنَظَّمَتْ في سِلْكِ مُلْكِكَ جوهَـرَا

عَبقَتْ مَنَا سمُهَا فضاعت مَنْدلاً وتأرّجتْ مِسْكاً، وفاحتْ عنبَرَا(1)

دعا الشاعر للخليفة الحفصي (**ضمير الكاف والتاء**) في البيت الأوّل بدوام البشرى عليه وعلى الورى والمقصود بالورى هنا الرعية؛ لأنه يستثنى من هذا الدعاء العدو الذي ينهزم دائما أمام الخليفة الحفصي ـ على حد تعبير الشاعر ـ ويمكن تمثيل الرعية والعداة على حدّ السواء بضمير الغائب (**هو**)، ولكي تتضح أركان العلاقة الحوارية في البيت الأول من المطلع، يمكن اقتراح تنازع وتناوب الضمائر فيه حسب التصوّر الذي تجسّده الخطاطة التالية: (**أنا ← أنت ← هو**).

ويمكن القول بعد م. باختين، أن"أكثر النصوص حميمية هي <<تخاطبية>> من سائر النواحي: تتخلّل هذه النصوص تقديرات مستمع محتمل، أو جمهور مفترض من المستمعين، حتى في الحالات التي يبدو فيها حضور هؤلاء المستمعين ماثلا بصورة واضحة في ذهن المتكلم"(2).

ومن كلام الشاعر يستشف الضمير (**أنا**) الذي يمدح الخليفة (**أنت**) وثنائية الرعية والعدو المشار إليها بالضمير: (**هو**) في العلاقة السابقة للكشف عن سياسة الخليفة في تدبير شؤون ملكه، وقد شبّهه الشاعر بمُلكِ سيدنا سليمان بن داوود عليهما السلام، الذي سخّر الله تبارك وتعالى له كل ما في الكون من إنس وجن وظواهر الطبيعة المختلفة.

وهذا التمثيل نابع من تصوّر الشاعر (**أنا**) لمُلْكِ الخليفة الحفصي العظيم (**أنت**) مستحضرا ما علق بخياله من وصف القرآن الكريم لملك سليمان عليه السلام، ويسترسل الشاعر في الكلام، فيشبّه توالي الفتوح على الخليفة والسعادة والبشرى بانتظام كما تنتظم الجواهر في الحلي، ومحور الالتقاء بين الصورتين يكمن في التزيين الجذّاب والانسجام المنتظم.

(1) حازم القرطاجني: الديوان، ص51. حمص: مدينة اشبيلية بالأندلس.

(2) Mikhal Bakhtine: voir t. todorov, in. Mikhail Bakhtine, le principe dialogique, Seuil Paris, 1981, p. 294.

وذلك ما يعززه ذكر أنواع الروائح في البيت الأخير من المقطع، لتكتمل الصورة وتتضح رؤية الشاعر الذي تخيّل مُلْك الخليفة ببشائره وفتوحاته مثل امرأة تتزين بأنواع المجوهرات والحلي، والجمع بين المشهدين المتباعدين (**الملك/المرأة**) لاشتمالهما على عناصر ترغّب النّفوس، وتجذب كل مفتون.

ومما سبق يمكن الوصول إلى أغوار الذات المبدعة (**أنا**) المتأرجحة بين الرغبة في التواصل مع الخليفة (**أنت**) الذي يمثل الحاضر والمستقبل بمدح استقى الشاعر مقوّماته من التراث الإسلامي (**القرآن**)، وشباب الشاعر (**بلاد الأندلس**) الذي يذكّره بعهد نزوع الشهوة وعنفوان الفتوّة.

وضمير المتكلم (**أنا**) بهذا المنظور يجسد رؤية الشاعر الوجودية، **"**فالمتكلم يبلّغ في أقواله الشعرية هموما ما ورائية، إيديولوجية أو وجودية، ناتجة عن وعي جديد بالنفس الإنسانية وقضاياها، ومؤدّية إلى تأكيد الهوية الشخصية. في القصيدة التي درسناها أعلاه يعبر المتكلم ـ الشاعر عن رغبة في المقاومة أكثر منها عن رغبة في التّحمّل**"**[1].

والشاعر أو الإنسان حسب معادلة الزمن تتأرجح حياته بين الأزمة الثلاثة، كما يلي:

الماضي (كثير، محقّق) + الحاضر (نزر يسير، الراهن) = المستقبل (استشراف).

والشاعر بوعي أو دون وعي يخضع للمنوال السابق، **"**وقد يشارك المجتمع أفكاره في إنتاج الدّلالة مشاركة طبيعية، تماما كما تفعل الطبيعة حين تدلّ بالشمس على الضحى وبالنجم على غاشية الليل. وهو أيضا قد يشاطر المجتمع مفاهيمه مشاطرة تواضعية فتكون الدلالة حينئذ إنتاجا لاتفاق مسبق**"**[2]. و**"**التأكيد المعلن في هذه الأبيات عن الرغبة بالمقاومة و<<العودة>> يظهر الطابع <<التخاطبي>> لهذه الأقوال**"**[3].

وقال حازم يمدح أحد الخلفاء الحفصيين: **[الكامل]**

رَفَعَتْ سُعُودكُم على الآفاقِ   للأمن أسمى قبَّةٍ ورِّواق

(1) شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصّي، ص(87/86).
(2) منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص86.
(3) شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصّي، ص62.

ونهضْتَ نِهضةَ قادرٍ مُسْتنْصِرٍ	**مستنجِدٍ بالواحدِ الخلاّقِ**
وغدا لكَ النّصرُ العزيزُ مفتِّحاً	**للفتحِ باباً غيرَ ذي إغلاقِ**
وعفوت عن عوفٍ، ولولا عفوُكُمُ	**علق الرّدى بالحيِّ من علاقِ**
أمَّنْتَ منهم كلَّ ذي روعٍ كما	**أغنيتَ منهم كلَّ ذي إملاقِ**
فأتَتْ قِبابُهُمُ وجاءَ حريمُهمْ	**يتحرّمونَ بأوكدِ الميثاقِ**
ورأوا بحِلمِكَ عنهمُ ورضاكُمُ	**يوماً يسرُّ نواظِرَ الأحداقِ[1]**

قامت هذه المقطوعة الشعرية على ثلاثة ضمائر: (**أنا ← أنت ← هم**)، باعتبارها مولّدات فاعلة في هذا المشهد التصويري المدحي، تشدّه ثلاثة محاور أساسية تدور في سياقها الدائرة الحوارية أو التواصلية، مكوّناتها النّسقية: (**المتكلم، المخاطب، الغائب**).

وفي هذه الأبيات "المعنى يتقدّم بصورة متصلة، ونحن نتبعه دون تعرجات أو مسالك معقّدة. المعنى يتركز في جملة، وهي تتركز بدورها في المفردات، لا في العلاقات المعقّدة فيما بينها. المعنى يتألف من تجاور المفردات، لا من تشابك العلاقات الدلالية بينها: نحن نلاحظ في هذا المجال أن المفردات في هذا النص لا تشير غالبا إلى علاقات تجزيئية أو تخصيصية"[2].

وكانت تلك العبارات والمفردات تتّحد وتتجاور من أجل إظهار الرّغبة والرّهبة ويحكمها منطق الغلبة والخضوع، وتجسد سيطرة الدولة الحفصية على ما جاورها من دويلات ومدن (**رفعت سعودكم للأمن أسمى قبة ورواق على الآفاق**)، وكان للممدوح أو الخليفة (**أنت**) النصر حليفا ملازما أين ما حل وحيث ما نزل (**غدا لك النّصر العزيز مفتّحا للفتح بابا غير ذي إغلاق**)؛ لأنه استنجد في كلّ ذلك بالواحد القهّار الذي لا يخيّب من توكّل عليه (**نهضت نهضة قادر مستنصر مستنجد بالواحد الخلاّق**).

لذلك حين ينتصر على أعدائه يعفو عن كثير (**ولولا عفوكم علق الرّدى بالحيّ ذي إغلاق**)، ويؤمّنهم من روع، ويطعمهم من جوع (**أمّنت منهم كل ذي روع كما أغنيت منهم كلّ ذي إملاق**). وقد انهزم سادة الأقوام أمامه، وهم يتألون حلفةً بأغلظ الإيمان على المبايعة والاستسلام (**فأتت قبابهم وجاء حريمهم يتحرّمون بأوكد الميثاق**)، لِمَا رأوه في الخليفة

[1] حازم القرطاجني: الديوان، ص84.
[2] شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصّي، ص100.

الحفصي من خصال كريمة طيبة، وحكم رشيد، وسياسة حكيمة (**ورأوا بحلمك عنهم ورضاكم يوما يسرّ نواظر الأحداق**).

فالذات المتكلمة هنا لا يعبر عنها ضمير ظاهر (**أنا/نحن**)، وإنما يقتضيها السياق العام الذي يقضي بضرورة وجود متكلم ضمني في أي خطاب، أمّا ضمير المخاطب (**أنت**) فقد هيمن على كل الأبيات السابقة، عدا البيت ما قبل الأخير الذي خصّه بضمير الغائب (**هم**).

ترجع هيمنة الضمير (**أنت**) إلى طبيعة الغرض الشعري في المقطع السابق (**غرض المدح**) الذي خصّ به الخليفة الحفصي، ولكي يجعل الفضل يعود للخليفة في كل سبب من أسباب النصر المحقق على العدو (**هم**).

بهذا التّوجّه يمكن الوصول إلى صراع ضدّي ثنائي بين الضميرين (**أنت/هم**) تسير وفق مؤشّراتهما الخطابية معاني العزّ والفخر بمثالب الممدوح وتدحض العدو، في شكل متتالية متزايدة تجسّد انتصار ضمير المخاطب على ضمير الغائب، وذلك هو المنطلق الأساسي والجوهري من هذا الخطاب الشعري، أنتجته ذات فارقت وطنها الأصلي (**الأندلس**) واستقرّ بها المقام ببلاط الحفصيين.

قال حازم القرطاجني متغزّلا جاعلا من الضمير المتّصل (**الهاء**) صوتا ينغلق معنى كل بيت عنده، وهو يعود على المرأة: [**الطويل**]

وما البرقُ أنهى لي هوىً غير أنَّ بي   هوى ربربٍ تحكي البروقَ مباسمُه
طوتهنَّ أحداجُ الحمولِ كما طوى   على سرٍّ من يهوَى الجوانحَ كاتمه
مررنَ بنا والدّمعُ يسفحُ وَبْلُهُ   عليها أسى والطلُّ ينهلُّ ساجمه
تتابعُ من خيطِ الظلامِ فواصلاً   كلؤلؤِ عِقْدٍ أسْلَمَتْهُ نَواظِمُه
يَجُزْنَ بروضٍ قد تحمّلنَ مثله   ولكنَّ أنفاسَ العذارَى مواسمُه
قَرِرْنَ فلم يَشعرنَ حرَّ تَنَفّسي   وقد يُذْبِلُ الوردَ النضيرَ سمائمُه
فأمسكتُ أنفاسي وراسلتُ أدمعي فأبصرتُ زهراً تنتحيهِ غمائمُه(1)

---

(1) حازم القرطاجني: ص109.

يصور الشاعر في هذا المقطع الغزلي هيامه بالعذارى اللّواتي أورثن قلبه شوقا ولهيبا، بما اشتملن عليه من مفاتن الحسن وروائع الجمال، فتبسمهن الذي يحاكي ضوء البرق، قد أوْرث قلب الشاعر شغفا وولعًا، وهن مرتحلات في هوادج محروسات مستترات، كمن يكتم حبا جامحا بين جوانحه.

حين مررن بالشاعر، سال دمعه، وظلّ ينهمر كاد يبلّل الأرض، وهو يتألّم من فرط الصبابة ويتألّم وجدا، وكان ذلك في ليلٍ دامسٍ كحال الشاعر، فلم ير منهن سوى وميض ما ابْيضّ منهنّ، متتابعات كانتظام الدّر في العقد، وقطعن حدائق ورياضا زادتهن حسنا وبهاء بأنفاسهن العطرة، وهن يسرن في حسن الطبيعة، دون أن يشعرن بتنهدات الشاعر المحرقة التي تكاد تحرق اخضرار الرياض، لكن العاشق حبس أنفاسه لطفا بهنّ لتنفلت دموعه منهمرة تحاكي مزن الغمام.

لقد جسّد هذا المقطع جدلية الأنا والآخر في علاقة الوجد والغرام التي تحكمها نظم غير عادلة؛ لأن حبل الوصال مخلى من **(الأنا)**، لكن **(الآخر)** لا يمسك به، ويمتنع عنه فيولد انكسارا داخليا في الذات المبدعة **(الأنا)**، التي تعرب عن أمل مرجوّ قد خاب آملُه وتذرف دموعا تكشف عن الحرمان والتعاسة.

ورغم ذلك لم ينقطع طيف الحبيب الغادي ولم تغادر هالته القدسية، مخيلة العاشق الولهان؛ لأن الحرمان يعطي طاقة للمحروم متنامية تحثّه طلب الشيء الذي حرم منه بشغف، وذلك ما جعل الشاعر يرى المعشوق كله حسنا، وقد يتعدى إلى أكثر من ذلك ليصبح كل ما يحيط بالمحبوب، في خانة الإعجاب من قبل الذات المبدعة.

بين الضمير المتكلم والراغب **(أنا)** والضمير الغائب والمنكر **(هن)**، تنشأ المفارقة وتتحدّد سمات الثنائية الضدّية التي يتكون منها الجنس البشري **(ذكر/أنثى)**، خاصة في إطار النظام الإسلامي الذي يمنع كل العلاقات غير الشرعية، ومن هذا المنطلق يمكن الوصول إلى ما يسمّى **(برؤية العالم)**. التي جسّدها الشاعر في نظرة وسلوك العاشق زمن الخلافة الإسلامية، حيث لا يسمح فيها للولهان بالتعبير عن معشوقه إلاّ في القليل النادر.

"لتلخيص ذلك الموقف، ينبغي الانتباه إلى أن أسلوب التجريد إنما يوهم بالخطاب عبر الضمير الذي يقترن بمؤشرات موازية (الأفعال، النسبة، الخطاب) تدل في الظاهر

على الوظيفة المرجعية، مع أنها ترشح الوظيفة الانفعالية المتعلقة بذات الشاعر (أنا) هذه الوظيفة التي تعمل على تعميق الشعور بموقف المفارقة الذي يلخصه السياق في الصراع الذاتي بين وضعيتين: وضع الحاضر، ووضع الغائب"(1).

وقد يرجع ذلك الحرمان والمنع إلى عدة عوامل أو سنن كرّستها الشريعة الإسلامية في النفوس منها: أخلاق الدين التي كرّستها تعاليم الدين الإسلامي الحنيف، وما يترتّب عن ذلك من وازع ديني يخشى صاحبه عقاب الآخرة، ولومُ المجتمع الذي لا يرضى بمثل ذلك السلوك، والخشية من سطوة الخليفة الراعي لحدود الشرع الإسلامي.

إنّ "زمن النفس خفيّ جدّا، كامن في قرارة النفس الشاعرة، مندفن في أعماقها السحيقة. والشعراء يجدونه في أنفسهم بالقلق والحيرة، وبالاستبطان والاستغراق، وإن لم يعبّروا عنه باللفظ"(2).

في إطار ذلك النظام وتلك الأطر، تتّضح معالم علاقات (**الأنا/بالآخر**) الاجتماعية والنفسية في مجتمع إسلامي، يحترم حرية الفرد والمجتمع على السوّاء، ولكن يغلّب المصلحة العامة على الشؤون الخاصة، فيرسم حدود التعبير الإبداعي، داخل إطار دائرة التفكير الاجتماعي.

و"يقوم حديث القدامى عن الأدب من حيث هو تجربة جماليّة على قاعدة مجرّدة عامة تمثّل حصيلة تدبّر للوجود الإنساني. وقد عبّر الجاحظ في مقدمة <<الحيوان>> ـ وهو يسعى إلى استنباط النظام والحكمة اللذين يقفان وراء الكون بكائناته وأشيائه ـ عن هذه القاعدة إذ رأى حاجة الإنسان حاجتين: <<إحداهما قوام وقوت والأخرى لذّة وازدياد في الآلة وفي كلّ ما أجذل النّفوس>>"(3).

يقول حازم القرطاجني: [**المديد**]

ملأَتْ من أبْدَعِ الحِكَمِ ... دلوَ آمالي إلى الوذَمِ
بِنْتُ فكرٍ قُمْتُ إذ قدمَتْ ... لتلقّيها على قَدمِ

---

(1) محمد العياشي كنوني: شعرية القصيدة العربية المعاصرة، دراسة أسلوبية، ص(287/286).
(2) محمود محمد شاكر أبو فهر: نمط أصعب، ونمط مخيف، دار المدني بجدّة ومطبعة المدني بمصر، ط1، سنة(1416هـ/1996م)، ص302.
(3) شكري المبخوت: جمالية الألفة (النص ومتقبله في التراث النقدي)، ص39.

فارتَـوَى منها على ظـمأ　　خاطِري من مورِدٍ شبمِ
أصبَحْتُ أولى بـما نَسَبَتْ　　لي من الإحسانِ والكرمِ

* * *

دونـكم مـا قـد تكـلّـفَهُ　　خاطر يشكو من السأمِ
من بوادي الشعر هام هوىً　　ففـؤادِي فيـه لم يَهِمِ
إنّ رسم الشعرِ في خلدي　　طللٌ أقوى على القدمِ[1]

يتحدث الشاعر في المقطع الأول من هذه الأبيات عن الحكمة التي تختمر في خلده عندما يريد أن يعبر عن أفكاره وخواطره، وقد حاول تجسيد ذلك المشهد المعنوي في صورة المحسوس عندما جعل الحكمة تملأ دلو أماليه عن آخره، وفي ذلك إشارة لطيفة إلى حكمته الفيّاضة التي كنّى عنها ببنت فكر، وقد صوّر حالته عند تلقفها بخواطره واستعداده لتوظيفها في منظوم كلامه، وينسبها إلى ذاته ليكشف عن علاقته بها.

وفي المقطع الثاني يربط الشاعر الحكمة بتجربته الشعرية في ذكر محامد الممدوح وكيف تمكنه من تحريك المتلقي واستمالته نحوه؛ لأن الشعر في خلده مستقر ونظمه على لسانه يسير فهو ليس بالهاوي في إنتاج الشعر أو المتطفّل على نظم القريض.

ومن خلال هذا المقطع تظهر علاقة الشاعر (**أنا**) بالحكمة (**هي**) داخل إطار كلي يتجسّد في النظم الشعري من أجل إرضاء الممدوح (**هو**). وتنتج العلاقة التخاطبية الحوارية بين ثلاثة أقطاب (**المتكلم/المخاطب/الغائب**).

وهذه الأقطاب الثلاثة تعمل على اتساق وانسجام الخطاب الشعري، الذي يكشف عن فلسفة متجذّرة تقوم على سرعة البداهة والحذق وقدرة التصرّف في أفانين القول، من قبل الذات المبدعة التي جعلت من تعاطي القريض إستراتيجية في التعبير "تبرز العلاقة القائمة بين الخطاب بوصفه محورا للجهة الناطقة، والتوازي الذي يعمّق الشعور بوحدة البناء"[2] وفق معطيات اللغة التي تتجلّى أكثر في الوظيفة والسياق.

الضمائر تكشف عن المقدرة اللغوية التي يتمتع بها الشاعر في التأليف الشعري والإبداع الفنّي، والوعي الفكري الذي ينتابه لحظة الإبداع اللغوي الفنيّ الذي تحركه نزعة

---

(1) حازم القرطاجني: الديوان، 112. الوذم: ما يشدّ به الدلو من جلد بين آذانها وعراقيها.
(2) محمد العياشي كنوني: شعرية القصيدة العربية المعاصرة، دراسة أسلوبية، ص303.

عقلية تشبّع بها، وتخبر عن رؤية تُثبت الذات في ميدان النظم الشعري (**مدح الخليفة**) وسط محيط (**البلاط**) يعج بمنافسين أقوياء (**شعراء البلاط الحفصي**).

ممّا سبق يمكن تحديد وظيفة الضمائر في العمل الإبداعي اللّساني من زاويتين مختلفتين هما:

أوّلا: البنية التركيبية التي تظهر في بناء الجانب الشكلي الذي يجمع بين مختلف مكوّنات العمل اللساني، داخل ما يسمّى بالوحدات العليا داخل الخطاب، وتتجلّى فاعليتها الوظيفية في الربط بين وحداتها العضوية، لتحقّق بذلك بعض مظاهر الانسجام والاتساق.

ثانيا: البنية الفكرية التي تنكشف بعد تشريح وحدات الخطاب، وتحليل وشرح مختلف البنى النّصية التي يقوم عليها المعنى. والضمائر هي التي تحدّد الجهات المعنية بالخطاب وتعرب عن أحوال هؤلاء المعنيين بمؤشّراته، وتوجّهاتهم ومستوياتهم وطموحاتهم...الخ.

"إنّ كل قصيدة قولٌ، أو مجموعة من الأقوال، وهناك إشارات أو دلائل فيها تحيل إلى أطراف القول، ومن بين هذه الدلائل تلعب الضمائر دورا مميّزا. فالضمائر، أكانت متصلة أم منفصلة، مع الفعل أو مع الاسم، تضيء مادة القول، وتشير إلى علاقاته <<الشخصانية>> (أو تغيّبها)"[1].

"هكذا يتبيّن إذن، أن الضمير ليس مجرد مقولة نحوية فحسب، وإنما يعتبر بنية شعرية تقترن بأسلوب يستقطب الاهتمام ببناء النص الذي ترتد فيه جميع الوحدات إلى محور فاعل تحدّده الجهة الناطقة في الخطاب"[2].

إنّ البحث في مؤشرات الضمائر في أيّ خطاب لا يكاد يخرج عن ثلاثة مستويات محورية تشدّ ركائز الخطاب اللغوي: مستوى المتكلم ومستوى التخاطب ومستوى الغائب، فالأوّل يغلب عليه السلوك الانفعالي والتأثّري، والثاني يقوم على علاقات التأثير والتبادل والأخير يوظّف للاستشهاد والتذكّر.

3 ـ الحروف والأدوات:

---

[1] شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، ص69.

[2] محمد العياشي كنوني: شعرية القصيدة العربية المعاصرة، دراسة أسلوبية: ص313.

"إذا كانت بلاغة عبد القاهر هي بلاغة التركيب اللغوي للجملة، فإنّ بلاغة الجاحظ وما يجري مجراها من تعاطف المفردات، فهي بلاغة التنسيق الفنّي، ولها أسرارها الخاصة، التي يجب أن يعنى بتحليلها الدارسون"[1].

من أكبر الوسائط بين التركيب اللغوي عند الجرجاني، وتعاطف المفردات عند الجاحظ هي الأدوات والحروف التي تلعب دورا هاما في بنية الخطاب وتوجيهه، حيث تعمل على ربط الوحدات اللسانية الصغرى (الكلمات) داخل الوحدات اللسانية الكبرى (الجمل)، لتحدث فاعلية في المعنى، وتخلق شحنة إبداعية تعمّق الدلالة والإيحاء، وتجعل النسق اللغوي في شكل من السبك والحبك الأخّاذ من حيث المبنى.

لا يتضح معنى الأفعال والأسماء أو الجمل في سياق معين من الخطاب اللغوي إلاّ إذا تم الربط بينهما بالحروف والأدوات، التي تحدث أثرا في المعنى كالعطف والجر وأدوات النصب والاستفهام وغيرها، ولا يمكن أن يتحقق الانسجام والاتساق بين وحدات النص الأدبي المختلفة إلاّ بها. "والمعاني التي تؤدّيها الأدوات جميعا هي من نوع التعبير عن علاقات في السياق وواضح أن التعبير عن العلاقة معنى وظيفي لا معجمي. فلا بيئة للأدوات خارج السياق لأنّ الأدوات كما ذكرنا ذات افتقار متأصّل إلى الضمائم أو بعبارة أخرى ذات افتقار متأصّل إلى السياق"[2].

خصّص النحويون العرب للحروف والأدوات دراسات مستفيضة في مصنّفاتهم المتنوعة، وبذلوا جهودا مضنية في تحديد صنوفها ومدلولاتها ومعانيها ومبانيها، من أجل تسهيل فهم اللسان العربي وتعلّمه بأيسر الطرق وأحسن المناهج. و"تأليف الجملة من مفرداتها لا يتمّ بالمصادفة بل تحكمه مبادئ وقواعد تتوقّف عليها إفادة الكلام. فالكلمة في الجملة يغلب أن تتطلب كلمة أخرى تقع في حيّزها بشروط خاصة تتّصل بإحدى القرائن كالإعراب أو الرتبة أو الربط"[3].

والربط في الكلام كثيرا ما يكون بالأدوات والحروف وهي تختلف "أصالةً وفرعا، فبعضها عمل عملا هو فيه أصيل، كأحرف الجر، والنواصب، والجوازم، وبعضها الآخر

---

(1) عفت الشرقاوي: بلاغة العطف في القرآن الكريم، دراسة أسلوبية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، سنة: 1981م، ص103.
(2) تمّام حسّان: اللغة العربية معناها ومبناها، ص127.
(3) تمّام حسّان: الخلاصة النّحوية، ص80.

عمل عملا هو فيه فرع، كالأحرف المشبّهة بالفعل، وأداة النداء. أمّا أحرف الجر فيقتصر عملها على جر الاسم، ولذلك كانت أضعف من الفعل، غير أنها أصيلة في عملها، لا تشبّه بالفعل، ولا تلحق به، لأن الفعل لا يعمل الجر في شيء من أجزاء الكلام، وكذلك الشأن في النواصب والجوازم"(1).

لكن هناك من يرى بأن الأحرف فرع في العمل من الفعل جميعها دون استثناء "فالأفعال هي الأصول في العمل لغيرها، والقسمان الآخران فرعان لها، ومحمولان عليها، ومشبّهان بها"(2). "والحرف يمتاز عن الاسم والفعل بخلوّه من علامات الأسماء، وعلامات الأفعال"(3).

والباحث في الشعر العربي القديم، يتلمّس تلك العناية الفائقة التي كان يتحلّى بها الشاعر العربي القديم في اختيار الحروف والأدوات أثناء عملية النظم والتأليف؛ لأنّه يدرك أنّ "الحرف (والمقصود هنا الأدوات وحروف المعاني) يتّضح مدلوله بتجلية العلاقة بين عنصرين أو أكثر من عناصر السّياق"(4).

وقد يتم اختيار الأدوات والحروف من قبل المبدعين حسب الوظيفة المعنوية والدلالية في الجمل، والفاعلية الإيحائية التي يؤّسسها الحرف أو الأداة داخل الأسلوب وكل ذلك داخل نسق لغوي متجانس، وفي سياق تعبيري متناغم. و"الحرف كلمة لا تدلّ على معنى إلاّ مع غيرها ممّا معناها في غيرها"(5).

وحين أحسّ العربي بقيمة الحروف في سياق الكلام، أولاها عناية واهتماما "فكانت مقاصد كلام العرب، على اختلاف صنوفه، مبنيا أكثرها على معاني حروفه، صُرفت الهمم إلى تحصيلها، ومعرفة جملتها وتفصيلها. وهي مع قلّتها، وتيسر الوقوف على جملتها، قد كَثُرَ دورها، وبَعُدَ غورها، فعزّت على الأذهان معانيها، وأبت الإذعان إلاّ لمن يعاينها"(6).

أ ـ حروف الجر:

(1) محمد خير حلواني: أصول النحو العربي، ص158.

(2) ابن الخشّاب: المرتجل في شرح الجمل، تحقيق: علي حيدر، دمشق، سوريا، سنة (1372هـ/ 1972م)، ص116.

(3) محمد محي الدين عبد الحميد: شرح ابن عقيل، على ألفية ابن مالك، دار الطلائع، القاهرة، مصر، ط2، سنة 2004م، ج1، ص15.

(4) تمّام حسّان: الخلاصة النّحوية، ص89.

(5) الرماني: كتاب الحدود في النحو وكتاب منازل الحروف، دت، دط، ص4.

(6) الحسن بن قاسم المرادي: الجنى الدّاني في حروف المعاني، تحقيق: فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، سنة (1413هـ/1992م)، ص19.

إن المبدع يستثمر في الخطاب الشعري كل إمكانات اللغة المتاحة من أجل إيصال الرسالة إلى المتلقي على أتم وجه، بأساليب لغوية متنوّعة ومتعدّدة، فيعمد المبدع إلى إنشاء أبنية تتركب من بنيات لغوية كبرى، تتكوّن من وحدات صغرى تعمل بنظام تكاملي في السياق النّسقي للمنطوق الشعري، من أجل النهوض بالرسالة المتوخّاة منه.

تعدّ حروف الجر من الوحدات اللغوية الصغرى التي تربط بين عناصر التركيب ربطا خاصا يتسم بالمرونة الوظيفية والشكلية والصوتية. و"أبرز مظاهر المرونة فيها إمكانيات تعويض حرف بحرف، أو زيادة حرف لا ينتظر ظهوره في التركيب، أو استخدامه في السياق المحدود بوفرة بالغة أو ندرة ظاهرة"(1).

وإذا كان نظام اللغة العربية يقبل استبدال حرف جر بحرف آخر دون أن يحدث اختلال في المكون الوظيفي للنسق اللغوي، فإن هذا الاستبدال لا يقصد به التلقائية أو الاعتباطية وإنما هو استبدال دلالي يراعي مقتضى الحال ويقوّي أواصر المجاورة والاشتراك في الدلالة داخل لحمة الخطاب الفنّي. يقول ابن جنّي في استعمال الحروف بعضها مكان بعض: "هذا باب يتلقّاه الناس مغسولا ساذجا من الصنعة، وما أبعد الصواب عنه وأوقفه دونه"(2).

"فتعويض حرف بآخر في السياق هو في الحقيقة من باب تضمين حرف معنى حرف آخر فيه، وإن كان التعويض يحصر القضية في الدّوال، فإنّ مصطلح التضمين يوسّعها إلى المدلولات، وهذه الظاهرة هي في كلتا الحالتين عملية استبدالية. فالقضية مشتركة بين العلامات والدلالات من قبل أن العربية تنوّعت فيها حروف الجر كما تنوّعت معاني كل حرف فيها، بل اشتركت كثير من حروفها في الدلالة على معنى واحد أحيانا"(3).

ونيابة حرف عن آخر في سياق الخطاب الشعري، قد يوسّع دائرة المعنى ويزيد العبارة جملا وتأثيرا؛ لأنه يحرّك العقل والفكر نحو تأمّل أفانين القول. يقول ابن جنّي في هذا السياق: أنّه وجد "في اللغة من هذا الفن شيئا كثيرا لا يكاد يحاط به، ولعلّه لو جمع

(1) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص495.
(2) ابن جنّي: الخصائص، ج2، ص204.
(3) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص495.

أكثره لا جميعه لجاء كتابا ضخمًا، وقد عرفت طريقه. فإذا مرّ بك شيء منه فتقبّله وأْنَسْ به، فإنه فصل من العربية لطيف، حسن يدعو إلى الأنس بها والفقاهة فيها"[1].

وإذا كان تعويض الحروف بعضها ببعض "يتمثل في التعاقب بين الحرفين، في ظاهر التركيب، فهو في الحقيقة يتمثل في التعايش بين معنيين، فتعويض حرف بحرف لا ينجرّ عنه تعويض معنى بمعنى، بل إرداف معنى بمعنى. فإن حضور معنى الحرف المحذوف والذي كان ظهوره منتظرا بمنزل حضور معنى الحرف المستعمل، هكذا تتضح متانة العلاقة بين التّجوّز اللغوي من ناحية وثراء المعنى من ناحية أخرى"[2].

وهذا الباب في اللغة العربية يفتح للباحث مجالا أوسع يعرف به أسرار ولطائف تنهض بها التراكيب النحوية في الجمل، ظلّت مهملة من قبل العديد من علماء اللغة.

يقول ابن الأثير: "وهذا موضع لطيف المأخذ، دقيق المغزى، وما رأيت أحدا من علماء هذه الصناعة تعرّض إليه، ولا ذكره، وما أقول إنهم لم يعرفوه، فإنّ هذا النوع من الكلام أشهر من أن يخف، لأنه مذكور في كتب العربية جميعها. ولست أعني بإيراده ههنا ما يذكره النحويون من أنّ الحروف العاطفة تُتبع المعطوف المعطوف عليه في الإعراب، ولا أنّ الحروف الجارّة تجرّ ما تدخل عليه. بل أمرا وراء ذلك، وإنْ كان المرجّح فيه إلى الأصل النّحوي. فأقول: إنّ أكثر الناس يضعون هذه الحروف في غير مواضعها، فيجعلون ما ينبغي أن يجرّ بعلى مجرورا بفي، وفي هذه الأشياء دقائق"[3].

تتحدّد فاعلية حروف الجر في الخطاب الشّعري، الأسلوبية وإيحاءاتها التعبيرية حسب النسق الذي ترد فيه والعبارة التي تنتظم فيها. و"طاقة الدلالة في السياق الذي تستخدم فيه ليست رهينة الحروف في حدّ ذاتها والمعاني التي تؤدّيها فحسب، إنها بعد ذلك تقوى وتضعف بحسب أنواع حروف الجر المستعملة وبحسب توزيعها على شطري البيت أو المجموعة من أبيات القصيدة وكذلك بحسب تقارب معانيها أو تباعدها. وليست وفرة حروف الجر في السياق أو ندرتها بذات أهمية إلاّ إذا اعتبرت فيها عوامل النوع والتوزيع

---

(1) ابن جنّي: الخصائص، ج2، ص(207/206).
(2) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص(496/495).
(3) ابن الأثير: المثل السائر، ج2، ص(228/227).

والمعاني، فإذا كثرت حروف الجر بدون أن تتنوع هي ولا دلالاتها وساء توزيعها، ثقل التركيب وأشكل المعنى"[1].

استعمل الشاعر القرطاجني الحروف والأدوات بنسب متفاوتة في الدّيوان، وقد قدّرت النسبة المئوية التي تجسّد حضور حروف الجر حسب عيّنات شعر القرطاجني بـ: (**46.39٪**). وهي النسبة الأكبر مقارنة مع باقي الحروف والأدوات الأخرى الموظّفة في الديوان.

يقول القرطاجني حين انتشر السُلَك[2] بوطنه الأندلس: [**البسيط**]

بِجنَّةِ الحسنِ من شرقـيِّ أندلـسٍ قـد خَيَّـمَتْ بين أزهـارٍ وأنـهارِ

تَسمُوا إذا ما سما نجمُ المَصيفِ إلى زُرقٍ صوافٍ عليـها خضرُ أشجـارِ

حتى إذا كوكبُ الأسـحارِ لاح لـهَا في شهرِ تشرِينَ أضحتْ ذات أسحارِ

واستبدلتْ فوق شطِّ البَحْرِ منـزلةً من منزلٍ فوق نـهرِ العسْجدِ الجارِي

حيثُ التَقَى الزاخِرُ المخضرُّ مُشْبِهَهُحتى أقـرّتْ بـها ألـحاظُ نُـظَّارِ[3]

وظّف الشاعر في البيت الأوّل حرف الجرّ (**الباء**) الذي يفيد معنى الظرفية المكانية السطحية، وهو توظيف سياقي معنوي لأن الإنسان يسير على ظهر البسيطة وليس في بطنها، ثم يستعمل في صدر نفس البيت حرف جر آخر (**من**) الذي يفيد التخصيص والتبعيض معا، فالمعنى الأول يحدّد الجهة، أمّا الثاني فيختصّ بمعنى التجوال لأن المتجوّل لا يستطيع أن يمشّط المكان بجزئياته وحيثياته؛ لأنه قد يتعبه ذلك ويفسد عليه نزهته، بل يستمتع بما يقرّ طرفه ويريح صدره ويطيّب خاطره. ذلك ما يوحي به الظرف (**بين**) في الشطر الثاني من البيت نفسه، حيث حدّد موضع المتعة والجمال في ذلك المكان.

استخدم الشاعر في البيت الثاني حرف الجر (**إلى**) الذي يفيد التقريب في صدر البيت، والحرف (**على**) الذي يفيد الفوقية والعلو وكلا الحرفين يناسبان المعنى السياقي للبيت الذي يدور حول معاني السمو والرّقي. أمّا في البيت الثالث فقد ورد حرف (**اللام**) المقرون بضمير ليفيد التخصيص، والحرف (**في**) الذي يفيد الظرفية الزمانية العميقة.

---

(1) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص499.
(2) السُلَك: مسُلَكَة، ج سِلْكان: فرخ القطا أو الحجل.
(3) حازم القرطاجني: الديوان، ص46.

واللافت للنّظر هنا في هذا المقطع حذق المبدع وحسّه النحوي والجمالي بقيمة الحرف العربي في إنشاء الكلام، فعندما أراد أن يتحدث عن المكان في البيت الأول استعمل حرف **(الباء)**؛ لأن الورى يعيشون فوق الأرض بمختلف أرجائها، عيشة اختيار فلهم أن يرحلوا ويغيّروا المكان أو يرجعوا، أما الزمان فلا يمكن للإنسان إلاّ أن يكون داخله؛ لأنه جزء منه وليس له اختيار فيه، ولا قدرة له فيه على التغيير أو الرجوع.

وظّف الشاعر في البيتين الأخيرين الحرف **(من)** الذي يفيد معاني المفاضلة والجمال والسناء، وهي صفات اشتمل عليها موطن الشاعر، الذي أشار إليه في البيت الأخير من المقطع بحرف **(اللام)** الذي يفيد التخصيص لأنه متبوع بضمير الهاء، يعود على جنة الحسن **(مرسية)**.

"وحين يكون الربط بين أجزاء الجملة كلّها يكون معنى الأداة هو ما يسمّونه <<الأسلوب>> كحين يتكلّمون عن أسلوب النفي أو الشرط أو الاستفهام فالربط هنا بما تحمله الأداة من وظيفة الأسلوب، ومن هنا تكون الأداة إحدى القرائن اللفظية**"**[(1)] التي تحدّد معالم الخطاب الشعري إنْ على مستوى التوجّه والانفعال أو على مستوى الفكر والتوتّر مع إمكانية حضور كل تلك المستويات في خطاب واحد أو ربّما أكثر من ذلك.

الملاحظ على المقطع الشعري السابق هو أنّ الشاعر لم يكثر من حروف الجر لتجنب الثقل والتكرار في السياق الشعري، مع مراعاة الحال **(مقام الوصف)** الذي يقوم على النعوت والأوصاف والتشخيص، بمعنى أن المقام أو المشهد هو الذي يستدعي الرصيد اللغوي في ذات المبدع، **"**حيث يميّز الاتساع الوصفي بصورة جازمة الاتجاهات النفسية والمواقف العقلية في العالم العربي طوال هذا العهد، فإنّ الشاعر كان بصريا (visuel) حسّاسا بالأشكال والألوان، وخصائص المخلوقات والأشياء**"**[(2)].

صوّر الشاعر في المقطع السابق ما هو كائن لا ما يجب أن يكون، بأساليب تعبيرية تختزل زخم دلالي ومعنوي باطني، تظهره ومضات القرائن الدلالية والأدوات منها خاصة تارة والأنساق الأسلوبية والأساليب الكلامية طورا آخر.

---

(1) تمّام حسّان: اللغة العربية معناها ومبناها، ص127.
(2) رجيس بلاشير: تاريخ الأدب العربي، ترجمة: إبراهيم الكيلاني، الدار التونسية للنشر، ط1، سنة 1986م، ص484.

قال القرطاجني في قصيدة هنّأ بها الخليفة الحفصي المستنصر بعيد الفطر والنصر في معركة: **[الطويل]**

تُسابِقُ أيّـامُ المسـرَّاتِ نَحْوَكُم ... فَمِنْ سابِقٍ منها وموفٍ على الأثَرِ
ومنـهنَّ يـومًا مـوسمٍ وبـشارةٍ ... كما شاءت الآ مالُ جاءا على قدرِ
هنِئْتَ اقْتِبَالاً بالفتوحِ، ولا عَـدَتْ ... عَدَاكَ الرَّزايا من عـوانٍ ومن بِكْرِ
ولازِلْتَ تَحْمِي ساحَةَ الدِّينِ والـهُدَى ... بِكُلِّ خميـسٍ مستبيحٍ حِمَى الكُفْـرِ
كتائبُ فيها الأسدُ في أجَـمَ الـقنا ... قـد ادَّرَعتْ بالـسابريَّةِ والصَّبْرِ(1)
على مُنْعَـلاتٍ بالأهِـلَّةِ قُرِّطـتْ ... بأنجمِ قَذْفٍ من شبا الذُّبَّلِ السُّمْرِ(2)

ولما كان حازم بصدد ذكر مثالب الممدوح ووصف سطوته الحربية كثّف من حروف الجر التي تساعد على تقوية المعنى وتخصيص المعني بها، ففي عجز البيت الأوّل وظّف ثلاثة أحرف جر على النحو التالي: **(من)** مكرّر مرّتين، ففي الموضع الأول يفيد تحديد صفة ونوع الفاعل، أمّا في الموضع الثاني فقد ورد مقرونا بضمير الهاء ليخصص ويحدّد المسابق، وهي أيّام المسرّات التي تسرع نحو الممدوح. أمّا الحرف الثالث فكان **(على)** الذي ناب عن حرف الجر **(بـ)**، ويفيد في السياق الشعري معاني تتالي وتتابع الأيّام في مضمار السرور والفرح والبهجة.

واستهل الشاعر في البيت الثاني بالحرف **(من)** متبوعا بضمير المؤنث **(هنّ)** يعود على الأيام التي كان منها يوم فيه البشرى العارمة حيث حقّق الخليفة رغائبه وآماله، لكن ذلك لم يكن بصدفة، بل ما ينهض به حرف الجر **(على)** بعده كلمة **(القدر)** في قافية البيت، من معاني تفيد الاستناد، وتحدّد هيأة وحال مجيء تلك الآمال، وتوحي بأنّ انسياق الأمور بقوة قاهرة لا تتحكم فيها قوة البشر، وأن القضاء والقدر يسوق كل شيء إلى مكانه بحكمة ودقّة.

غالبا ما تفوق لغة الشعر كّل احتمال نمطي جاهز؛ لأنها تسعى لتجاوز المألوف وخرق المعتاد يتسلّط على أفق انتظار القارئ، "فإذا كان الشعر على حدّ تعبير أ. غريماس A.Greimas يسعى باستمرار إلى خرق النحو، فهذا لا يعني أن لغة الشعر نسف مطلق

(1) السّابرية: الدروع المنسوبة إلى سابور.
(2) حازم القرطاجني: الديوان، ص55.

لقواعد اللغة العادية، وإنما توسيع وإغناء لهذه القواعد تقتضيها خصوصية تركيب اللغة الشعرية"[1]. ومن هذا المنطلق تكسب الانزياحات اللغوية داخل السياق الشعري صفة المرونة التي تواكب المعنى الكلّي للنص، وتقبل حمل معاني جديدة تحدّدها الأنساق والأساليب التي تحتويها.

ورد في صدر البيت الثالث حرف الجرّ **(الباء)** قبل كلمة **(الفتوح)** ليفيد نوع الوسيلة التي فاز بها الخليفة الحفصي على خصومه، وفي الشطر الثاني تكرّر الحرف **(من)** مرتين وبنفس المعنى، لتحديد نوع الخصم **(من عوان ومن بكر)** الذي انتصر عليه.

أمّا البيت الرابع فقد اشتمل على حرف جر واحد وهو حرف **(الباء)** في الشطر الثاني، ويفيد تحديد الوسيلة **(بكلّ خميس)** الذي استباح به الخليفة حمى الكفر، وردع به العدى في تخوم أوطانه، ذلك ما تنهض به واو الحال في صدر البيت **(ولازلت تحمي ساحة الدين والهدى)**، وواو العطف التي جمعت بين الهدى والدين في شخص الممدوح.

ووظّف الشاعر في صدر البيت الخامس الحرف **(في)** مكرّر مرّتين، يفيد في الموضع الأول تخصيص نوع الاحتواء؛ لأنه متبوع بضمير **(كتائب فيها أسد)**. أمّا في الموضع الثاني فيفيد الظرفية العميقة لأن الجيش في قمة الأهبة والاستعداد لأي عارض أو طارئ **(في أجم القنا)**. وحرف **(الباء)** في الشطر الثاني يوحي بالوسيلة التي يحقّق بها هؤلاء الشجعان النصر ألا وهي الدروع الصلبة المنسوبة إلى سابور وكذلك الصبر والجلد، فقد كان لباسهم الخارجي دروع التصدّي، وسلاحهم الدّاخلي الصّبر **(قد ادّرعت بالسابرية والصّبر)**. و"الباء حرف معنى وتأتي في سياقات كثيرة تمت بأساليب عديدة منها: أسلوب ترد في جملته لتفيد الاستعانة فأطلق عليها مفهوم <<باء الاستعانة>> أو مفهوم <<باء الاعتماد>> أو مفهوم <<باء الاعتمال>>؛ ووظيفتها جرّ آلة العمل المعتمدة"[2].

كثّف الشاعر في البيت الأخير من حروف الجر لتصل إلى أربعة حروف اثنان منها في الشطر الأوّل الحرف **(على)** الذي يفيد الفوقية على الحامل أو ما يسمّى بالارتكاز على الوسيلة في الحرب **(على منعلات)**. وحرف **(الباء)** الذي تكرّر مرّتين في صدر البيت وعجزه، **(بالأهلة قرّطت وبأنجم قذف)** ليحدّد هيأة هؤلاء الراكبين ووسائلهم الحربية فوق

---

(1) محمد العياشي كنوني: شعرية القصيدة العربية المعاصرة، دراسة أسلوبية، ص178.
(2) محمد سويرتي: النحو العربي من المصطلح إلى المفاهيم ـ تقريب توليدي وأسلوبي وتداولي ـ ص119.

المطايا، ويعكس حرف الجر **(من)** في سياق هذا البيت **(بأنجم قذفٍ من شبا الذّبل السّمر)** شدّة لمعان تلك السيوف والنّبال التي يحملها المقاتلين، حتى خُيّل للشاعر على أنها من بعض نجوم الرجم والقذف ليلا. وقد يفهم منها كذلك كثرة التقتيل والبطش الذي أذهب عنها الصدأ وجعلها مثل النجوم اللامعة تبدّد دياجير الظلام.

استعان الشاعر في هذا المقطع الشعري بحروف الجر من أجل تخصيص وتحديد الأسماء المتعلقة بها في السياق الشعري، والظروف التي كانت عليها ونشأت فيها، وقد عملت تلك الحروف أيضا على تجلية نوع الوسائل والأدوات التي استعان بها الجيش الحفصي في ساحات النزال على أعدائه.

ساهمت حروف الجر في الانتقال بالمعاني الكامنة في الكلمات من حقل دلالي إلى آخر، وبذلك تكون جزءا هامّا من المشهد التخييلي والتصويري للوقائع الحربية حسب رأي الشاعر، وما بدا لعينه من مشاهد وصور، انعكست في ذاته، وما اشتملت عليه ذاكرته الباطنية من فعلي القراءة والمثاقفة الحاصلتين في الزمن السابق عن لحظة الإبداع.

وقد "تشاطر البنيات الرابطية البنيات الاسمية بعضا من خصائصها كما تقاسم البنيات الفعلية بعضا من مميّزاتها. فهي أقرب إلى البنيات الأولى من حيث خصائصها الحملية والوظيفية وهي أقرب إلى الثانية من حيث خصائصها المكونية"[1].

ب ـ حروف العطف:

إن حروف العطف تشكل في السياق الشعري روابط دلالية وتأثيرية تعمل على استجماع المعاني ونسج وشائجها حسب مقتضيات الحالة التي تنتاب الشاعر لحظة الإبداع والموقف الشعري الذي هو بإزائه والرؤية التي تتحدّد بعد ذلك من خطابه الشعري.

"وللحروف ثلاث علاقات بنيوية مع الاسم، ومع الفعل، ومعهما معا، ومع أنفسها أيضا. ويحدّد هذه العلاقة موقع الحرف في جملة تنفرد بمعناها ودلالاتها أو في جملتين أو أكثر تتعالق بنىً ودلالاتٍ. ويعيننا المنهج الألسني والبنيوي والتداولي والبلاغي – الأسلوبي على إدراك هذه العلائق البنيوية الدلالية والمدلولية"[2]. وفي هذا السياق يرى الحسن بن

[1] أحمد المتوكّل: الوظائف التداولية في اللغة العربية، ص99.
[2] محمد سويرتي: النحو العربي من المصطلح إلى المفاهيم ـ تقريب توليدي وأسلوبي وتداولي ـ ص102.

قاسم المرادي أن: "دلالة الحرف على معناه الإفرادي متوقّفة على ذكر متعلّقه"[1] وهذا يعني أن دينامية الحروف وفاعليتها لا تتحقّق إلاّ داخل النسق أو الأسلوب وهذا الأخير يُخرج الحرف من معناه المطلق إلى المعنى السياقي الخاص.

وعلى هذا الأساس لا يمكن النظر إلى الحروف على أنها ملفوظات زائدة في الخطاب الشعري، وترد فيه لتجسّد عدد من الحركات والسكنات الصوتية فيه، بل يجب التوقف عندها من أجل النظر في خصوصيتها ومدى قدرتها على تحقيق مظاهر الانسجام والاتساق داخل التمظهر اللغوي للخطاب، والتشكيل المعنوي الذي تحقّقه تلك الأنساق والتراكيب في خلد المتلقي.

نسبة حضور حروف العطف في الخطاب الشعري عند حازم في المرتبة الثانية بنسبة تقدّر بـ: (**39.75٪**) حسب العيّنات التي أجريت عليها الدراسة الإحصائية. ووجودها في النص الشعري يقوّي اللحمة القولية التي تنهض بمهمّات متنوعة منها: إضفاء جمالية فنية على الخطاب الشعري، وتكشف عن كوامن نفسية وتدفقات شعورية كما أنها تساهم في تحديد وتجلية المعان المتخفية وراء الكلمات في الجمل.

لتعزيز هذا الاتجاه يجب تقديم نماذج شعرية من ديوان حازم القرطاجني، الذي يقول في قصيدة هنّأ بها الخليفة الحفصي المستنصر بعيد الأضحى: [**الكامل**]

عِيدٌ بِجودِكَ جيدهُ قد قلّدا   وبيُمنِ جَدِّكَ يُمْنُهُ قد أُكِّدَا

فـاهنأْ به، وبألـفِ عِيدٍ بعدَهُ   واسعدْ بلُـقياهُ كـما بكَ أُسعدا

وابلغْ مُرادَكَ في الزّمانِ وأهلهِ   واخلدْ ودمْ أبـداً دواماً سرمدا

وامددْ لنا يَدَكَ الكريـمةَ نَسْتَلِمْ   منها المكارمَ والعلا والسُّؤدُدا

ونَرَى الغوادي كيف ينشأُ مُزْنُها   طلقُ الأسرةِ لا عبـوساً أربدا

وَالبحْرَ كيف يُنيلُ أنفسَ دُرِّهِ   كرماً، ويقذِفُ لؤلؤاً وزَبَرْجَدا

بحـرٌ إذا لاقى العفاةَ رأيْـتَهُ   رهوًا، وإذا لقيَ الأَعاديَ أزبدا

وحَياً إذا جـادَ الحيا بقِطارِهِ   سَقْيًا رأينا القِطْرَ منه عسجَدَا

ما العيد في التّحقيقِ إلاّ عـادةٌ   ليديْكَ في منحِ الأياديَ والجدَا[1]

---

[1] الحسن بن قاسم المرادي: الجنى الدّاني في حروف المعاني، تحقيق: فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل، ص19.

تزخر أبيات هذه المقطوعة بحرف عطف الواو الذي تكرّر فيها سبعة عشر مرّة وباعتبار الفاء في صدر البيت الثاني تنوب عن الواو، وهي قريبة من معناها الوظيفي يصبح معدّل حضور حرف العطف اثنين في كل بيت هذا من الجانب الإحصائي.

"والخطاب الأدبي: هو ما توافرت فيه خصائص مميّزة؛ كالكلّية والاتساق والترابط بين الأجزاء المشكلة له، دون اعتبار شرط الطول والقصر. وتأسيسا على ما سبق فإنّ الخطاب ليس مرهونا بكمّ محدّد؛ يطول ويقصر بحسب مقتضى الحال، وبحسب المقام"(2)

تتوزّع حروف العطف وظيفيا توزيعا غير منظم، إذ تكثر في بيت وتقل في آخر حسب سياق التعبير الشعري في كل البيت، والمعنى المقصود منه، ففي البيت الأوّل ورد حرف **(الواو)** مرة واحدة، ويفيد الجمع بين يُمْنِ الحفيد والجد وتكاملهما في استمرار إغداق الصلات على الرعية في المواسم والأعياد.

أمّا البيت الثاني فقد استهله بحرف **(فاهنأ به)** الذي يفيد الجزاء، وهو مقرون بأمر يفيد الطلب، والواو الثانية بعده **(وبألف)** تفيد الترتيب والتعقيب، وبعدها فعل أمر محذوف تجنّب الشاعر تكراره تقديره **(واهنأ)**، وعندما انتقل الشاعر إلى الشطر الثاني استهله بواو بعدها فعل أمر يفيد الطلب والنصح **(واسعد)** لأن الشاعر انتقل من معنى الهناء إلى معنى السعادة ليجمع للممدوح كل دواعي الغبطة والسرور.

كثّف القرطاجني من حرف العطف **(الواو)** في البيت الثالث حيث وظّفه الشاعر أربع مرات، ففي ثلاثة مواضع يفيد الاسترسال والاستئناف في ذكر النصائح، متبوعا بأفعال أمر تفيد مجتمعة التّمنّي **(وابلغِ، واخلدْ، ودمْ)**، ومرة واحدة عطف بالواو بين **(الزمان وأهله)** على سبيل المجاز لا على سبيل الحقيقة؛ لأن الزمان شيء معنوي خارج على قدرة الإنسان، بل الإنسان نفسه يخضع لسلطة الدّهر ويعيش فيه، كما أن الخليفة الحفصي لا يمكن أن يخضع لسلطته كلّ الورى وجلّ الأنام. "وتوضح معاني الحروف واستعمالاتها وأساليبها بلغة النحو. فهلاّ تدرس معانيها بلغة الأسلوبية؟"(3).

---

(1) حازم القرطاجني: الديوان، ص38.

(2) عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سنة 2006م، ص43.

(3) محمد سويرتي: النحو العربي من المصطلح إلى المفاهيم ـ تقريب توليدي وأسلوبي وتداولي ـ ص101.

يستهل الشاعر البيت الرابع بواو تفيد الاستئناف أيضا بعدها فعل أمر يفيد الطلب **(وامدد لنا)**. وفي الشطر الثاني جمع بين الخصال الكريمة بواو **(المكارم والعلا والسُّؤددا)** على سبيل الاشتمال المنسوب لليد الكريمة. ثمّ يسترسل كلامه في البيت الخامس بواو **(ونرى)** مصوّرا كرم الخليفة، وكذلك في البيت السادس الذي يستهله بواو تفيد استئناف الكلام في ذكر مثالب الممدوح وسخائه مشبها إيّاه بالبحر **(والبحر)** الذي يقذف بكل نفيس إلى سواحله **(ويقذف لؤلؤا وزبرجدا)** فالواو الأولي تفيد الاستئناف والانتقال والثانية تجمع بين أنواع الدرر والجواهر على سبيل النوع.

وفي البيت السابع عملت الواو على الفصل بين معنيين متضادّين في البيت، الأول يصوّر حال الخليفة مع رعيته وأقربائه أما الثاني فيصوّر سخطه على العدو، وبالتالي تكون الواو هنا قد عوّضت معنى **(أمّا)**، وبعدها **(إذا)** نابت عن **(إن)**.

وفي البيت الثامن يواصل الشاعر نظمه بالواو الحالية **(وحيّاً)**، بعدها جملة شرطية ممكنة الحصول والتحقّق في المستقبل، وهو يرجو أن يدوم الممدوح في سخائه وكرمه كما تعوّد من قبل.

أما في البيت التاسع فقد تأخر حرف الواو إلى آخر البيت ليجمع اسمين معرّفين **(الأيادي والجدا)**، ليقول للممدوح أن العيد هو بذلك وعطاؤك الذي اعتادت يداك عليه دائما، وبالتالي يسعد الحاكم والمحكوم، كما أنّ الواو في هذا البيت قد ساهم في بناء القافية واستقامة الوزن، وعليه يمكن تلمّس فاعليته على المستوى الصوتي الفيزيائي وعلى المستوى التركيبي وعلى المستوى المعنوي والدلالي.

وقد "تتجلى دراسة أساليب الحروف من خلال رصد مواقعها المختلفة في السياقات المتباينة، وتشير إلى تنوع سياقاتها التسميات النحوية التي أطلقت على كل حرف تعددت أساليبه. وعلى الرغم من أن تفسير المواقع المتنوعة يتم بلغة نحوية تحدد معنى الحرف او دلالته، اشتغاله أو عطالته، عمله أو وظيفته، فإن ذلك يكشف طرائق استعمال الحروف وما يصاحبها من كلمات ودلالات، أفعال ومعان، صياغات وأزمنة"(1).

(1) المرجع نفسه: ص 101.

يقول القرطاجني في قصيدة أخرى عنوانها: زيارة قدسية إلى قبر الحبيب المصطفى صلّى الله عليه وسلم:[**الكامل**]

قـفْ بين قبـرِ محمّـدٍ والمنبـرِ وقُل السَّلامُ على السّراجِ الأنْوَرِ
ألثَـمْ ثَـرَى قـبرِ النّبِيِّ محمّـدِ وبذَلكَ العفَـرِ الأسـرَّةَ عَفَرِ(1)
واسْتَنْشِ طِيبَ نَسِيمِهِ وانعمْ بِهِ واجعلْهُ خَيْرَ ذخِيرَةٍ للمَحْشَرِ
مُسْتـنْـزِلاً لِجَمِيلِ عَفْوِ إلاهِـهِ عنْ سالِفَاتِ ذُنـوبكَ مُستغفِرِ
واسْتَنْشِ طِيبَ نسيمِ طَيْبَةَ في الصَّبَا واسألِ نَسِيمَ الرّيـحِ عنـها تُخبَّرِ
وإذا نظَـرْتَ إلى سنـا اشـراقِـهَا فـأهِلَّ شُكـراً للإلاهِ وكبِّـرِ
وانظـرِ بمسجِـدِهِ محلَّ سُجـودِهِ وإلى مقَـامِ قيامِهِ فيـه انظُـرِ
وانظرْ لأِكـرمِ هـالةٍ قـد أحدقَـتْ أنـوارُهَا بِضـياءِ بـدْرٍ مُقْمَرِ
صلّى عليه اللهُ مـا صدَعَ الدُّجَى بِضِيائِهِ فلقُ الصَّبَاحِ المُسْفِرِ(2)

عملت الواو في صدر البيت الأول على إحداث الوسطية والجمع بين الشيئين (**قبر محمد والمنبر**)، أما في العجز في بداية العجز فقد أفادت الترتيب والاستئناف، بمعنى بعد الوقوف بين القبر والمنبر يلقي الواقف الصلاة والسلام على النبي محمد صلى الله عليه وسلم.

أمّا في البيت الثاني فقد وظّف الشاعر (**الواو**) وتفيد الاستئناف في الطلب وتخصّص المطلوب في بداية عجز البيت، فاسترسل حديثه بقوله (**وبذلك**). حيث طلب المبدع من الزائر لقبر الرسول صلى الله عليه وسلم، أن يلثم ثرى القبر ويقبّل ترابه.

ويستهل البيت الثالث بواو بعدها أمر (**واستنش**) لتفيد الترتيب والاستئناف في طلب الشمائل المحمدية والتنعم بها (**وانعم به، واجعله**) على سبيل النصح والإرشاد، وهذه الأبيات الثلاثة في مضمونها تخاطب مخاطبا غير معرف لأنها تخصّ كل من قصد زيارة البيت الحرام حاجّا أو معتمرا، ووقف بقبر الرسول صلى الله عليه وسلم. والإكثار من حروف العطف وأفعال الأمر في هذا المقام يعزّز شدّة لهف الزائر إلى المُزار وكلفه بكلّ ما من شأنه أن يجمّل ويطيّب تلك الزيارة.

---

(1) العفر: التراب.
(2) حازم القرطاجني: الديوان، ص58.

"إنّ أسلوب الحرف يبرز في السياق اللغوي والمكاني والزمني الذي يستخدم فيه، والموضع الذي يحتلّه في التعبير، والموقع الذي يشغله في الجملة أو العبارة أو الخطاب أو النص"[1] الذوق الجمالي الذي كان يخيّم على مخيّلة المبدع لحظة الكتابة.

أما البيت الرابع فقد خلا من حروف العطف تماما؛ لأنه جاء على سبيل الاعتراض ويتعلق بطلب عفو الله سبحانه وتعالى الذي يرجوه المعتمر أو الحاج من وراء تلك المناسك، وهو تكفير الذنوب.

ثم يتحول الشاعر في البيت الخامس إلى خطاب زوار بيت الله الحرام موظّفا حرف الواو بعده فعل أمر (**واستنش، واسأل**) ليواصل حديثه عن رحمات الرحمان لزوار بيته من طيب نسيم وراحة بال واطمئنان وخشوع في العبادة بتلك البقاع.

تنوب الواو في البيت السادس عن الفاء (**وإذا نظرت**) لتفيد الاستئناف والاسترسال في الكلام متعلقة بجملة الشرط، وكانت الفاء جوابا للشرط منسجمة مع المقام في عجز البيت (**فأهلَّ شكرا**) بعدها تخصيص (**للإلاه**)، ثم تأتي واو أخرى تعطف فعل التكبير على التهليل (**وكبّر**) لاشتراكهما في الغاية والهدف.

يواصل القرطاجني في البيت السابع استخدام حرف الواو (**وانظر**) في صدر البيت الذي يفيد استرسال الطلب والتأمل؛ لأن بعده فعل أمر، أمّا في عجز البيت فقد اقترن الواو بحرف جر (**وإلى مقام**) لأن فعل الطلب (**انظر**) تكرّر ليجسد إلحاح المبدع في الطلب ولفت انتباه المتلقي، كما يساعد على استقامة الرّوي وتشكيل نغم القافية صوتيا، وبالتالي فهو يساهم في تكوين سلسلة الدلالة السياقية.

جاء البيت الثامن على نفس المنوال السابق (**وانظر**) حرف الواو قبل الفعل ويفيد الاستئناف والتأمّل والطلب والدعوة للتأمل والتفكّر في نعم الله سبحانه وتعالى وكل تلك المعاني تشي بإلحاح شديد ورغبة عارمة من المبدع يأمل من ورائهما أن ينقاد المتلقي إلى تلك التعليمات والسلوكيات أثناء زيارة قبر الرسول صلى الله عليه وسلم.

---

[1] محمد سويرتي: النحو العربي من المصطلح إلى المفاهيم ـ تقريب توليدي وأسلوبي وتداولي ـ ص101.

أمّا في البيت الأخير فقد خلا من حروف العطف؛ لأنه مخصوص بصلاة المولى عزّ وجلّ على نبيه صلى الله عليه وسلم المحقّقة والمتصلة ما تعاقب الليل والنهار ومادامت السموات والأرض.

والدافع الحقيقي لنظم مثل هذا الشعر من قبل شعراء الأندلس هو ذلك "الصراع الديني القومي بين المسلمين والمسيحين، واكتساحهم لأهم المدن الأندلسية، حيث لم يجد العرب المسلمون بدّا من البحث عن بديل آخر، فاتخذوا لهم ميمّما الديار المقدّسة، يتشبّثون بتربة قبر الرسول، يعفرون وجوههم نادبين، طالبين النجدة والخلاص، ليس من الأزمنة الخارجية، والحصار المسيحي فقط، بل الخلاص الروحي من الأزمنة الداخلية النفسية، طالبين التّطهّر من أدران الذنوب، والشهوات المادّية، التي انغمسوا فيها، والتي كانت وراء ما هم فيه من المذلّة والمهانة"[1].

ج ـ الأدوات:

إذا كانت حروف العطف والجر تربط بين كلمتين في السياق اللغوي وتحاول أن تنسج بينها نوعا من العلائق والوشائج، فإنّ الأدوات تنهض بمثل هذه المهام وأكثر من ذلك، فإنّها تتحكم في الجمل وتؤثر في العبارات تأثيرا نحويا ومعنويا، إذ بدخولها على الجمل أو الكلمات تتغير حركات كلماتها الإعرابية ومحلّها الإعرابي، وتتحدّد معانيها ومدلوليتها وفق خصوصية وعمل كل أداة في سياق الخطاب وتمركزها في الأساليب.

"ومن الأدوات ما يدخل على الجملة فيكون مسلّطا على علاقة الإسناد بين طرفيها أو بين الجملة وجوابها ومنها ما يدخل على المفردات فيربط المفرد الذي في حيّزه بعنصر آخر من عناصر الجملة"[2].

تعمل الأدوات في سياق الخطاب اللغوي على توجيه المعاني داخل الجمل وتسهّل الانتقال والتحول من معنى لآخر، دون التّخلّي عن الدور المنوط بها مطلقا كالتأكيد والتحقيق والثبات والرسوخ. "والمعروف أن الأدوات ذوات معان فما كان منها داخلا على

---

(1) فاطمة طحطح: الغربة والحنين في الشعر الأندلسي، ص298.
(2) تمّام حسّان: الخلاصة النّحوية، ص70.

الجملة فقد يلخص الأسلوب النحوي للجملة كالنّفي أو الشرط أو الاستفهام...الخ"[1]. أمّا ما كان منها داخلا على الحروف، فقد تفيد معان كثيرة كالقسم والنداء والاستغاثة...الخ.

لكن جل هذه المعاني هي معاني نحوية، أمّا المعاني التي تنهض بها في السياقات المختلفة من الكلام، فهي معاني أسلوبية، وهي التي تهتمّ بها هذه الدراسة وتبحث فيها.

قدّرت نسبة حضور الأدوات في العينات التي أجريت عليها الدراسة الإحصائية بـ:(**13.85٪**) وهي أقلّ نسبة من حروف العطف والجر، وقد يرجع ذلك إلى اختصاص كل نوع منها في الخطاب الشعري، ودرجة فاعليته في السياق وديناميكيته في الأسلوب.

يقول حازم القرطاجني متغزّلا:[**الكامل**]

وغدتْ دُموعُ الدُلِّ تُجْرِي الكحلَ في وَردِ الخدودِ فَينثني كبَنَفْسجِ

كمْ حَمَّلُوا يومَ الوداعِ حُمولَهم   **منْ جُؤذُرٍ أحْوَى وظبي أدعجِ**

من كلِّ دامي الطرفِ ليس إذا رمى   **كفّيهِ في قُتراتِهِ بالمتلجِ**[2]

كمْ لوعةٍ عالجَتُ حينَ تحمَّلُوا   **بالناعجاتِ لعالجٍ و لِمُنعَجِ**[3]

كم بتُّ بعدهم بليلٍ لم يلح   **من بعدِهِ صبحٌ ولم يتبلّجِ**

طالتْ غياهبهُ فلم يتفرَّ عن   **فلقٍ لِذِي أرَقٍ ولم يتفرّجِ**

حتى استضأتُ ببدرِ آفاقِ العلاَ   **أليعربِي الياسرِي المذحجِي**[4]

لقد لعبت الأدوات المختلفة دورا بارزا ومتميّزا في هذه المقطوعة الشعرية، ففي البيت الأول، وكانت أداة التشبيه (**الكاف**) قد هيمنت على علاقات المشابهة بين كلمة القافية (**كبنفسج**) وباقي كلمات البيت، حتى وإن التصقت بشكل مباشر بالعبارة (**ورد الخدود**)؛ لأن هذه الأخيرة مرتبطة علائقيا بما قبلها.

وفق علاقات الاستلزام والتّعدية تظهر الطاقة التخييلية للكاف في كلّ البيت؛ لأن كل ما كان قبلها تتضح صورته في المشبّه به، وهي الواسطة أو الأداة، التي تربط بين السابق

---

(1) المرجع نفسه: ص 70.

(2) يحيل إلى قول امرئ القيس:

رب رام من بني ثعل   **متلج كفيه من قتره**

والقترة: بيت الصائد، وأتلج كفيه: أخرجهما. ينظر: حازم القرطاجني: الديوان، هامش ص32.

(3) الناعجات: المسرعات الماضيات. عالج ومنعج: موضعان.

(4) حازم القرطاجني: الديوان، ص32. الياسري: الذي ينتمي إلى عمار بن ياسر.

عليها واللاحق بها بعلاقات التشارك والمشابهة. وهنا تظهر الجمالية الشعرية وفنّيتها، إذ "لا تتميّز الشعرية عن الألسنية إلاّ في موضوع الاشتغال. فإن كانت الألسنية تشتغل على اللغة عموما، فإنّ شغل الشعرية الشاغل هو الأشكال الأدبية المميّزة خصوصا. فلا يكون الشاعر شاعرا إلاّ بالكلام المبتكر لا بالتفكير والشعور وحسب"[(1)].

واستهل القرطاجني البيت الثاني بالأداة **(كم)** الخبرية التي تفيد العدد والنوع، ليعبّر بها عن تلك الحسان اللّواتي حُمِلن على ركائب الغادي، وقد كنّى عنهنّ الشاعر بالجؤذر الأحوى والظبي الأدعج، لما اشتملن عليه من سواد العيون وبياض البشرة.

استأنف الشاعر في البيت الثالث في وصف الغواني اللّواتي يبكين وجدا **(دامي الطرف)** على ما خلا من زمن الوصل في لحظة الفراق، الذي أثّر عليهنّ حتى وإن أردن الانفكاك منه **(ليس إذا رمى كفيه في قتراته بالمتلج)** ما لهن إلى ذلك من سبيل.

يفصح الشاعر في البيت الرابع عن حالته النفسية التعيسة **(كم لوعة)**، وكم الخبرية عندما تقترن باسم غير معرف توحي بالكثرة والعدد، أي لا محدودية الشيء المخبر عنه، وكل ذلك كان وقت **(حين)** رحيلهن السريع والخاطف **(الناعجات)** وهو يتقصّى أثرهن بين **(عاج ومنعج)**.

حضور الزمن والأمكنة في هذا البيت كرمز شاهد على حدث، يصبح مصدر تفكر وانبعاث للأسى والألم في الوقت نفسه؛ "لأن أهم ظاهرة نلمسها في هذه الأشعار هي اصطناع الرّمز والإشارة، بتكرارية وترديد في هذه القصائد، سواء في ذكر الأماكن التي هي غالبا أماكن بالجزيرة العربية، أو في ذكر أسماء نساء تمثل بدورها رموزا في الوجدان العربي، كهند وليلى ...الخ، والإلحاح على ذكر الرّكب الماضي صوب المشرق، مخلّفا الشاعر وحيدا، يعاني الحسرة والأشواق، حزينا كسيرا"[(2)].

ذلك ما صرّح به الشاعر في البيت الخامس والسادس حين قال: **(كم بتّ بعدهم بليل لم يلح من بعده صبح ولم يتبلّج، طالت غياهبه فلم يتفرّ عن فلق لذي أرق ولم يتفرّج)**، فالأداة **(كم)** لم تتخلّ عن وظيفتها الأسلوبية في هذا السياق، حيث جسّدت حجم المعاناة وثقل الزمن وطوله واجتماع كلّ دواعي الهمّ والأسى فيه على المبدع الذي أصبح ليله سرمديا،

---

(1) محمد سويرتي: النحو العربي من المصطلح إلى المفاهيم ـ تقريب توليدي وأسلوبي وتداولي ـ ص71.
(2) فاطمة طحطح: الغربة والحنين في الشعر الأندلسي، ص (280/279).

وأحداثه وحركاته تقضّ وتسهدُ، ذلك ما تنهض به الأفعال المثبتة والمنفية في أسلوب البيت **(بتّ، لم يلح، لم يتبلّج، طالت، لم يتفرّ، لم يتفرّج).**

فهو لم ينم ولم ينس الحدث الذي أضرم فيه نارا تضطرم ليلا، ذلك ما يعكسه حرف النّفي **(لم)** المكرّر أربع مرّاتٍ، تلته أفعال المضارعة تجسّد الواقع المرير والمستمرّ في حاضر الشاعر المتأزم، وقد استهلّ الشاعر كلا البيتين بفعلين ماضيين يشكو بهما طول المعاناة وحجم الأسى الذي ألمّ به، وسئم منه خاطره.

فحوّل وجهته في البيت السادس إلى الماضي العتيد **(حتى استضأت ببدر آفاق العلا).** والأداة **(حتى)** هنا تفيد تحقيق الغاية في صدر البيت بعدها جملة فعلية تحمل بصيص الأمل والانفراج. وبعدها في عجز البيت يهرع الشاعر إلى أحد أعلام التراث الإسلامي **(اليعربي الياسري المذحجي)** كرمز ديني نموذجي في الصبر والسلوان **(عمار بن ياسر رضي الله عنه)** ليستلهم منه القوة اللازمة التي يمكن أن تساعده في الخروج من قبضة الراهن المثخن بالجروح.

"إنّ هذا البعد الرّمزي الإنساني يجعل أسماء الأعلام تلك تشترك في كثير من الدلالات والأبعاد من جهة، وتختلف في كثير من الأبعاد والدّلالات من جهة ثانية. ذلك أنها في الفضاء لكن مواقعها تختلف، وهي أيضا في فضاء النص لكن مواقعها تختلف؛ إنّها بمثابة جواهر كريمة ترصّع الفضاء المادّي وفضاء النص. إنّ أسماء الأعلام تلك هي بمثابة أركان البناء، وبمثابة اللحمة للسَّدَى؛ يتأسس عليها البناء، وتبرز فيها التزويقات"[1].

قال حازم القرطاجني في فتح حمص **(مدينة اشبيلية بالأندلس)** مهنئا الخليفة الحفصي:**[الكامل]**

كالبرقِ مشتملاً ميـاهَ غـمامةٍ   علمٌ منيـفٌ قد توسّـط أبحـرا

قد طبّق الآفـاقَ نشـرُ ثـنائهِ   فكأنّ في الآفـاقِ مسكـاً أذفـرا

يهدي الجيوشَ إذا سرتْ لألاؤهُ   فكأنّ في مسراهُ بـدرًا مقمـرا

وتجودُ يمناهُ إذا شحّ الحيا   فكأنّ في يمـناهُ غيـثاً ممطـرا

---

[1] محمد مفتاح: الشعر وتنغّم الكون، التخييل الموسيقى المحبة، ص129.

عَظُمَ الرَّجاءُ لهُ ولكنْ جودُهُ   يثْني العظيمَ من المنى مستحقراً[1]

لقد شبّه الشاعر الخليفة بالبرق الذي يبدّد غمامة ممطرة بأداة التشبيه (**الكاف**) ليجمع له صفات النور والعطاء والبذل (**مشتملا مياه غمامة**)، ثم يشبهه بالجبل الشامخ والمنيف وهو تشبيه بليغ حذفت أداته، بعده حرف تحقيق (**قد**) ليبثّ رسوخه وصلابته وسط البحور، ويكشف عن علاقة السائل باليابس، من ورائها إشارة إلى سطوة الممدوح وخضوع العدوّ له مهما كان، فتتّضح الرؤية الشعرية التي يقصدها المبدع وهي قوة الخليفة في التحدي والتصدّي لما حوله من خلفاء وملوك.

حقّق ذلك بسخائه وسماحته المبسوطتين (**قد طبّق الآفاق نشر ثنائه**) ثم يستأنف بحرف (**الفاء**) بعدها الحرف المشبّه بالفعل والذي يفيد التخييل، في عرض مثالبه التي أينما حل وسعت الناس (**فكأن في الآفاق مسكرا أذفرا**)، بنوره المتلألئ تهتدي الجيوش إذا هو قادها (**يهدي الجيوش إذا سرت لألاؤه**) ويستأنف في ذكر محاسنه وإشراقه بحرف (**الفاء**) بعدها حرف مشبّه بالفعل (**كأنّ**) حتى يجعله مثل صورة بدر التّمام في منتصف ليل أسود الطّيلسان (**فكأنّ في مسراه بدرا مقمرا**).

يمناه أجود من الغيث (**وتجود يمناه إذا شح الحيا**)، بل وكأنّ في يمناه مطر ينهمر (**فكأن في يمناه غيثا ممطرا**)، ثم يكشف الشاعر عن رغبته في هبات الخليفة وجوده فيقول: (**عظم الرجاء له**) ويزيد في نعته بالسخاء والكرم بعد أداة الاستدراك (**لكنْ**)[2]. حيث (**جوده يثني العظيم من المنى مستحقرا**)، كي يجعل السامع في موقف المانح الملبّي دون أي اعتراض أو تقاعس بعد سماع ذلك المدح والثناء.

"وسبيل الشاعر إذا مدح ملكا أن يسلك طريق الإفصاح، والإشادة بذكر الممدوح وأن يجعل معانيه جزلة، وألفاظه نقية، غير مبتذلة سوقية، ويجتنب مع ذلك التقعير، والتجاوز

---

(1) حازم القرطاجني: الديوان، ص53. الخلف: طرف الضرع، أو حلمة ضرع الناقة، أو الضرع نفسه.

(2) "و<<لكنْ>> مخفّفة من <<لكنَّ>> ومفيدة للاستدراك وهو طلب الإدراك ومحاولته، واستدرك عليه القولَ بمعنى أصلح ما فيه من خطأ، وأتمّ ما به من نقص، أو أتبع الخطأ بالصّواب، أو رفع توهّما حصل من كلام سابق، أو أثبت لما بعدها حكما مخالفا أو مناقضا ما قبلها". محمد سويرتي: النحو العربي من المصطلح إلى المفاهيم ـ تقريب توليدي وأسلوبي وتداولي ـ ص(141/140).

والتطويل؛ فإن للملك سآمة وضجرا، ربما عاب من أجلها ما لا يعاب، وحرم من لا يريد حرمانه"[1].

الملاحظ على هذا المقطع أن الشاعر استعان بأدوات متنوعة ساهمت في وصف الخليفة وصفا بليغا، قد يتعدّى ما اشتمل عليه الخليفة من خصال في الحقيقة ذلك ما يكشفه الحرف المشبّه بالفعل (**كأن**) وأداة التشبيه (**الكاف**) في سياق النظم الشعري، وبالتالي تصبح وظيفتها المبالغة في التخييل وتوسيع المعنى في الوصف وتكثيف الدلالة في الصورة، أمّا حرف التحقيق (**قد**) فقد وظّفه في البيت الأوّل وسط مشهد طبيعي حقيقي ليرسّخ به صورة التمثيل.

أمّا في البيت الثاني فكان توظيف حرف التحقيق (**قد**) على سبيل الكناية لا الحقيقة لأن سياق الجملة الشعرية (**قد طبّق الآفاق نشر ثنائه**) يظهر تلك المبالغة في الوصف. أمّا الظرف (**إذا**) فكان توظيفها شرطيا من أجل كسر الرتابة الوصفية، وإضافة معاني جديدة في المديح وإحداث لفتة وصفية تخلب لبّ السامع. أمّا حرف الاستدراك (**لكن**) فقد كشف عن رغبة الشاعر في الدوام المتصل لتلك الهبات والعطايا عليه، أمّا حرف (**الفاء**) فكان بمثابة رابط استرسال واستئناف بين لفيف الصفات الحميدة التي نسبت إلى الممدوح.

تصب هذه الأدوات مجتمعة في مجرى واحد هو التأنق في المدح وإحداث المبالغة في الوصف من أجل استمالة المتلقي وحثه بطريقة غير مباشرة على الزيادة في البذل والعطاء الذي قد تكون الذات المبدعة المستفيد الأكبر منه.

"فسلطة النّص الدلالية تؤدّي وظيفتها أداءً فاعلا؛ من خلال التقائها بسلطة القارئ التي تمثّل الدلالية الكبرى. أي أن دلالية النص تمثّل نقطة الالتقاء مع القارئ، وبالتّالي يجب أن تنخرط ضمن التّصوّر الشكلي الخارجي للنص الذي يعكس آليته الأدائية؛ بتشخيص المسالك والدّروب المؤدّية إلى منطقة الـ<<مدلولية>> في النص، مرورا ببنية النص التي تنشئها المنظومة التحليلية في سلطة القارئ. أي انه يمثّل انعكاسا داخليا لـ <<مركّبة>> من مركبات النص، التي لعبت دورا إيحائيا في اجتذاب القارئ"[2].

---

[1] الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج2، ص77.
[2] لطفي فكري محمد الجودي: النص الشعري بوصفه أفقا تأويليّا، ص51.

قال القرطاجني أيضا يمدح أمير المؤمنين أبا عبد الله مستغلاّ أدوات الطبيعة من نجوم وكواكب:[**الطويل**]

كأنّ الثّرياّ كـاعبٌ أزمعت نـوىً وأمّتْ بأقصى الغربِ منزلةً شحـطا
كأنّ نجـومَ الهقعةِ الزهرَ هـودجٌ لها عن ذرى الحرفِ المُناخةِ قد حطَّا
كأنّ رشاءَ الدّلـوِ رِشوة خـاطبٍ لها جعلَ الأشراطَ في مهـرِهَا شرطا
كأنّ السّـها قد دقّ من فرطِ شوقِهِ إليها كـما قد دقّـق الكاتبُ النّقـطا
كأنّ خفـوقَ القلبِ قـلبُ متـيّـمٍ تعدَّى عليه الدّهـرُ في البينِ واشتطا
كأنَّ كِلاَ النسرينِ قد ريـع مذ رأى هـلالَ الدُّجَى يهوي لهُ مخلباً سَلْـطا
كأنَّ الـذي ضمّ القـوادمَ منهـما هوى واقـعاً للأرضِ أو قصَّ، أو قُطا
كأنَّ أخـاهُ رامَ فـوتـاً أمـامـهُ فلمْ يَعْدُ أن مدَّ الجـناحَ وأنْ مـطا
كأنّ بياضَ الصُّبْحِ مِعْصَمُ غـادةٍ جَنَتْ يَدُها أَزْهـارَ زُهْرَ الدُّجَى لقـطا
كأنّ ضـياء الشَّمْسِ وَجْهُ إمامِنـا إذا ازدادَ بشراً في الوغى، وإذا أعطى
محمّدٌ الهـادي الذي أنطق الورى ثـناءً بما أسدى إليهم ومـا أنطـى
إمـامٌ غدا شمسَ الأعالي وبدرَها وقد أصبحتْ زهرُ النّجومِ لهُ رهْطا(1)

لقد تكرّرت أداة التشبيه (**كأن**)(2) عشر مرّات في هذا المقطع الذي يتكون من اثني عشر بيتا وعملت على رصد حركة النجوم والكواكب في الفضاء رصدا يكشف عن طاقة تخييلية عجيبة لدى الشاعر حازم، ساعده فيها نفاذ البصيرة وعمق النظر والتمكّن من علم التنجيم ـ الذي كان مزدهرا ببلاد المغرب خاصة في جامع القرويين بفاس المغربية وببلاد الأندلس أيضا ـ ويوحي بالثقافة الفلسفية التي كان يمتلكها الشاعر.

فمن يقرأ هذا المقطع يشعر وكأنه أمام راصد فلكي يبحث في حركة النجوم والكواكب، ويشعر كأنه نزل الفضاء إلى الأرض بقرب الشاعر أو ارتقى هو إلى الفضاء فيسترسل في وصفها زمنا، ثم ينتقل من ذلك الوصف التشخيصي إلى مدح الإمام الحفصي

(1) حازم القرطاجني: الديوان، ص(69/68).
(2) "<<كأنّ>>: حرف مركّب عند أكثرهم، حتى ادّعى ابن هشام وابن الخبّاز الإجماع عليه، وليس كذلك قالوا: والأصل في <<كأنّ زيدًا أسدٌ>> إنّ زيدًا كأسدٍ، ثمّ قُدّمَ حرف التشبيه اهتماما بـه، ففتحت همزة أنّ لدخول الجار عليه، ثم قال الزجاج وابن جني: ما بعد الكاف جرٌّ بها". ابن هشام الأنصاري: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، ط1، سنة (1419هـ/1999م)، ج1، ص215.

(كأن ضياء الشمس وجه إمامنا)، حيث عقد الشاعر مماثلة تسمّى في علم البلاغة بالتشبيه المعكوس بين الممدوح وأكثر الكواكب ضياء والذي هو الشمس، جعل فيها المشبّه مشبّها به، والمشبّه به مشبّهًا، وذلك ما يعتمد عليه الشعراء في غرض المديح من أجل إحداث طفرة لغوية وأخرى معنوية دلالية تأثيرية في المتلقي.

بإحالة هذه المقطوعة إلى التراث الشعري القديم، أي باستنطاق النص والتوصّل إلى المسكوت عنه، أو ما يسمّى بثنائية الحاضر والغائب في النص الأدبي، تصبح هذه المقطوعة الشعرية شرحا وتفصيلا لما جاء مجملا في بيت النابغة الذبياني حين مدح النّعمان بن المنذر بقوله:[**الطويل**]

أنت شمس والملوك كواكب إذا طلعت لن يبدو منهنّ كوكب[1]

وبإخضاع هذه المقطوعة الشعرية لإجراءات النقد السميائي التحليلي فإنها تكشف عن تعبيرية الضوء والنور وسط الظلام، فيصبح غبن الشاعر ووحشته وهمومه ظلاما يبدّده نور الخليفة الذي هو الوصل والكرم والسخاء والنور، والرسالة المتخفية من وراء هذا الوصف هي رغبة المبدع في تحقيق مبتغاه من الخليفة عن طريق النظم الشعري حسب ما كانت تجري به العادة في ذلك الزمان ببلاط الخلفاء والأمراء.

"يتفّق حازم مع قدامة على أن المدح بالحسن والجمال والذم بالقبح والدّمامة ليس بمدح على الحقيقة ولا بذم على الصّحة. ذلك بان الأوصاف الجسدية التي خصّ بها الله سبحانه وتعالى عبدا من عباده لا يمكن أن تكون مصدرا للمدح أو الذم، إذ ليس لصاحبها يد في امتلاكها أو ردّها؛ فهي من الله عزّ وجلّ الذي صوّره وخلقه. أمّا الأوصاف النفسية أو الملكات الفطرية أو الأعمال الكسبية، فهي جميعا مصدر مدح وذم؛ إذ إن الأوصاف النفسية مهما بدت غرائز عند صاحبها، يمكن تغييرها بالتهذيب والصقل؛ وكذلك الملكات الفطرية: فهي كونها جزءا من جبلة الإنسان، يمكن أن ينميها ويتعهّدها بالتلطيف. وأما الأعمال الكسبية، فهي في مناط المدح أو الذم بصورة مباشرة؛ لأن الإنسان مسؤول عن القيام بها"[2].

---

(1) النابغة الذبياني: الديوان، دار صعب، بيروت، لبان، سنة 1981م، ص49.
(2) محمد أديوان: قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، ص244.

أما باقي الأدوات التي وظفها الشاعر في هذا المقطع فلم تكن مهيمنة على البنية الكلية مثل الأداة (**كأن**)، وإنما كانت وظيفتها تنحصر في البنيات الجزئية المساهمة في البنية الكبرى فكان دورها وفق ما يلي: تكرّرت أداة التحقيق (**قد**) خمس مرّات وأفادت تأكيد الصفات والحركات في الموصوف (**قد حطّا/ قد دقّ/ قد دقّق/ قد ريع/ قد أصبحت**).

أما (**إذ/مذ**) الظرفيتان فقد حدّدتا الموصوف داخل زمن مخصوص (**كأن سهيلا إذ تناءت وأنجدت/ مذ رأى**) و(**إذا**) أفادت الشرطية والظرفية معا في المستقبل (**إذا ازداد/ إذا أعطى**)، وأفادت (**كما**) التشبيه (**كما قد دقّق الكاتب النقطا**)، والأداة (**أو**) ساعدت على الاستبدال بين المعاني من أجل تقريب المشهد من المتلقي (**أو قصّ، أو قطا**)، و(**أنْ**) الساكنة التي تجلّى دورها في التوصيل وبداية الحركة والعمل (**أنْ مدّ/ أنْ مطا**)، أمّا (**الفاء**) فقد أفادت الاستئناف والسرعة في التحول (**فلم**)، وأمّا أداة النّفي (**لم**) فقد أثبتت نفي الحال وساعدت على التغيير في الهيأة (**فلم يعد**).

لقد لعبت الأدوات والحروف في قصائد ديوان حازم القرطاجني دورا هاما، إنْ على مستوى الاتساق والانسجام، أو على الأنساق والأساليب، حيث عملت على ربط العبارات والجمل ربطا تركيبيا دلاليا، يشي بذوق الاختيار وحسن التوظيف من قبل الذات المبدعة، وفي مجملها تعمل على حبك وسبك الخطاب الشعري محقّقة لحمة قولية فنّية إنْ على مستوى الأبيات في الاتجاه الأفقي أو على مستوى القصائد في الاتجاه العمودي، فهي عبارة عن وحدات ربط ونسج ولبنات بناء وقواعد تأسيس في الوقت ذاته.

يتجلّى دورها على مستوى المدّ الأفقي في السياق من خلال دلالات ومعاني وعلاقات الاستئناف والعطف والجر ومعاني الاستعلاء والفوقية والتحتية ...الخ، أمّا على مستوى المدّ العمودي فتظهر فاعليتها في شدّ أركان التركيب الكلّي للقصيدة، بمرونة معنوية تساعد على الانتقال بين حلقات السلسلة الدّلالية للخطاب الشعري، الذي تتابع فيه المعاني وتتناسل من بيت لآخر.

***

تبيّن من دراسة المستوى التركيبي في شعر حازم القرطاجني، أنه كان ينظم قصائده بدوافع مناسباتية غائية، وشعره يكثر فيه التّصنّع التّكلّف أكثر من الطبع والسجية اللغوية،

والأغراض التي تناولها كانت محدودة، تغلب فيها النزعة العلمية أكثر من الموهبة الشعرية؛ فكثرت في أساليبه الشعرية الإنشائية التعبيرية الممزوجة بالنزعة الفكرية والفلسفية، أكثر من الجمالية الفنية.

حاول القرطاجني أن يجعل مطالع قصائد ديوانه، مفاتيح لمستغلقات تأتي بعدها رغم تعدّد الأغراض داخل القصيدة الواحدة، وكان ينتقل من معنى لآخر معتمدا على ما يعرف في النقد القديم بحسن التخلص، متبعا طريقة النظم الشعري العمودي، فكان يستهلّ بالغزل والنسيب في الكثير من قصائده ثم يتحوّل إلى الأغراض الأخرى. وهذا النمط من النظم الشعري، كان منتشرا بين الشعراء ببلاد المغرب والأندلس زمن القرطاجني.

وكانت قصائده تعبّر عن أغراض محدودة، يكثر فيها الترادف والتضاد أكثر من الأساليب الأخرى، فجاءت مقدمات قصائده ـ وبنية المطالع فيها خاصة ـ تقوم على التّصنّع اللّفظي والجرس الموسيقي، تراعي هيكل بنية مصراع القصيدة في الشعر العمودي القديم.

كانت الأسماء الموظّفة تجسّد دائرة الوصف والتمثيل، وتحدّد الهيآت وتثبت المواقف المتبنّاة من قبل المبدع. تراعي سلامة التركيب والبناء قبل جمالية الأسلوب ومقتضى الحال؛ لأن تركيزه كان منصبّا على الجانب الشكلي الذي تخرج في زيه قصائده ـ لأنه ناقد شاعر ـ ثم تأتي من بعد الدوافع والمحفزات التي دفعته لنظم غرض ما.

وظّف حازم القرطاجني الأسماء بأنواعها الثلاثة (المرفوعات، والمنصوبات، والمجرورات)، وكان ذلك حسب مقتضيات السياق الشعري التعبيري والمعاني التي أسندت إليها فيه، وكذلك العوامل النفسية والعلائق الشعورية التي تنهض بها الأسماء في الجمل الشعرية، ومدى ملاءمتها للغرض المرجو منها، فمقام الرفع يختلف عن مقام النصب والجرّ وهلمّ جرا، ولكّل قدرة وفاعلية تأثيرية.

أمّا وظيفة الأفعال في شعر القرطاجني، فقد تظهر من خلال دلالتها الزمنية والانزياحات التركيبية التي يقتضيها السياق الشعري، الذي يستثمر المعطيات اللغوية من أجل إبراز القصد التعبيري والرؤية الفكرية.

ساهمت الأفعال بنسب متفاوتة وبصيغها المعروفة (**الماضي/ المضارع/ الأمر**) في الفاعلية المعنوية والدلالية للخطاب الشعري، فقد أحدثت حركات في المشاهد الشعرية

التشخيصية المختلفة، حيث جسّدت الحالات الشعورية المتنوعة والاهتداءات الخاطرية المتقلبة، فبعثت الحياة في الجامد والساكن وجسّدت المعنوي في صورة المحسوس. وعملت على تنامي سلسلة الزمن (الماضي والحاضر) في صناعة الأحداث، التي يستشرف بها المبدع المستقبل.

نوّع حازم القرطاجني في العبارات الشعرية، من حيث الصياغة والتركيب مراعيا في ذلك أحواله النفسية، وخصيصة اللغة الشعرية، فجاءت جمله الشعرية منوّعة بين الجمل الاسمية والفعلية، مناسبة للمواقف التي كان بإزائها، والرؤى التي عبّر عنها لتجسّد أحواله الشعورية المترنّحة بين هنّات التزعزع والاضطراب، ومواقف الثبات والصمود.

وظّف القرطاجني مختلف أنواع الضمائر في السياقات الشعرية والأساليب الفنية المتنوّعة، حسب مؤشّرات التوجيه التي تحدّد ملامح الخطاب الشعري، ليشكّل بها علاقات الدائرة الحوارية التي تنشأ بين الذات المبدعة (**الشاعر**) والمتلقي أو القارئ (**الشخصيات الأخرى**) في إطار التواصل الفنّي (**الإبداع الشعري**).

تتحدّد هذه الأقطاب الثلاثة في إطار الظروف المحيطة بالمبدع والوعي الجمعي الذي ينتمي إليه، في السياق التاريخي العام الذي وجد فيه النص. وقد برزت فاعلية الضمائر بشكل لافت في اتساق وانسجام العبارات والجمل في أبيات القصائد، حيث تعمل على الربط العمودي بين وحدات النص الشعري، وتختزل رؤية وفكر الذات المبدعة بعبارات لغوية مختصرة، تجسّد علاقات التأثير والتأثّر بين الذات المبدعة وعناصر الوجود الأخرى.

ساهمت الضمائر في إبراز البنيات الصراعية الكبرى والصغرى للمنطوق الشعري في قصائد ديوان الشاعر، وكشفت عن مكبوتاته النفسية الدفينة. بالإضافة إلى ذلك كلّه قدرتها على تحديد مواقع الذوات المتعلقة بها، سواء أكان ذلك في السياق الشعري أم في الواقع الحقيقي، كما أنها تُعمل الفكر وتُنمّي فاعلية التواصل والتّوحّد بين المخاطبين في إطار الخطاب الإبداعي.

أمّا الحروف والأدوات فهي الرابط الشكلي والمعنوي الفعلي بين الأسماء والأفعال حسب قانون اللغة العربية الطبيعي، يتحقّق بها الاتساق والانسجام بين الوحدات اللغوية

الصغرى في النص، وتلعب دورا فعّالا في ربط معاني الأفعال بالأسماء، وتؤثر في هذه الأخيرة من حيث الموقع النحوي والوظيفة والدلالة، فتنسج خيوطا تشدّ الخطاب اللغوي عبر مسارات الانعطاف بالتفكير والتعبير.

وظّف القرطاجني الكثير من المعاني القرآنية في شعره، "والأمر في هذه الحال طبيعي تماما، فالقرآن الكريم يبقى على مرّ العصور عنصرا هاما في تغذية الشعر العربي ألفاظا، ومعاني، وصورا، وأخبارا، وقصصا، فشعراء العربية لا يفتأون يغرفون من هذا المعين والنّبع الذي لا ينضبّ اقتباسا، وتضمينا، وإشارة، بل إنهم يتأسّون به في المحن ومنه يأخذون العبر"[1].

والشاعر حازم القرطاجني كانت له منهجية مميّزة في تعاطي القريض، وطريقة متفرّدة في الكتابة الفنّية، فهو لم يعتمد على الأنماط الجاهزة في اللغة العربية، بل حاول في كثير من أشعاره أن يبدع أساليب مبتكرة خاصة به، وذلك بالتصرّف في تركيب الكلمات داخل السياق، ونحت أنساق لغوية جديدة لم تكن معهودة من قبل.

[1] حورية روّاق: مقصورة حازم القرطاجنّي ومضمونها وتشكيلها الجمالي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي القديم، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، سنة(2009م/2010م)، ص122.

الفصل الثالث
المستـوى الدلالـــي

1 ـ مستوى التواصل (التأليف والتبليغ).

أ ـ التواصل بأساليب الخبر:

1 ـ الأساليب الخبرية الابتدائية.

2 ـ الأساليب الخبرية الطلبية.

3 ـ الأساليب الخبرية الإنكارية.

ب ـ التواصل بأساليب الإنشاء:

1 ـ أساليب التعجّب.

2 ـ أساليب الأمر.

3 ـ أساليب الاستفهام.

4 ـ أساليب النداء.

5 ـ أساليب النّهي.

2 ـ مستوى المشابهة.

3 ـ مستوى المجاورة.

4 ـ مستوى المفارقة.